JOSÉ ORTEGA Y GASSET

VELÁZQUEZ

REVISTA DE OCCIDENTE
MADRID

Annotation

Aunque José Ortega y Gasset se difinió como un gran ignorante en materia de historia artística, sus escritos sobre Velázquer revelan una honda reflexión sobre lo que significó, dentro de la historia del arte, el punto de vista del pintor sevillano en el contexto artístico español del siglo XVII. Esta nueva perspectiva de análisis crítico produjo una auténtica conmoción entre los especialistas de su época. Ortega demostró conocer muy bien las corrientes innovadoras de la historiografía artística alemana y las aplicó a su estudio.

- NOTA PRELIMINAR
- INTRODUCCIÓN A VELÁZQUEZ.-1943 (1)
  - I. [Biografía]
  - II. [Vocación, circunstancia y azar]
  - III. [El retrato, principio de la pintura]
- LA REVIVISCENCIA DE LOS CUADROS(2)
- DE LA ESPAÑA ALUCINANTE Y ALUCINADA EN TIEMPO DE VELÁZQUEZ
  - DE LAS CARTAS DE ALGUNOS PP. DE LA COMPAÑÍA DEJESÚS (1634-1648)(11)
  - AVISOS DE PELLICER-(SEMANARIO ERUDITO)
  - AVISOS DE DON JERÓNIMODE BARRIONUEVO (1654-1658)
  - NOVOA - HISTORIA DE FELIPE IV
- INTRODUCCIÓN A VELÁZQUEZ-1947(12)
  - I. [LA OPINIÓN DEL TRANSEUNTE](13)
  - II. [UNA HISTORIA INÉDITA] (15)
  - III. [HERMENÉUTICA. -VOCACIÓN] (16)
  - IV. PARA EL TEMA: INFLUENCIA DE CARAVAGGIO
  - V. [CUATRO TESIS] (31)
  - VI. FORMALISMO (32)
  - VII. [OBLITERACIÓN: EL SALÓN DEL PRADO] (45)
- TEMAS VELAZQUINOS
- INTRODUCCIÓN A VELÁZQUEZ.-1954(47)
  - I. [Introducción general]
    - La fama de Velázquez
    - Su rebelión contra la belleza
    - Velázquez y el oficio de pintor

        - Un puritano del arte
        - Las hilanderas
        - La pintura como pura visualidad
        - La fauna de Velázquez
    - II. [Los cuadros](48)
        - Bodegones
        - Cuadros religiosos
        - Retratos
        - Velázquez en Italia
        - Mitologías
        - Las hilanderas
        - Las lanzas
        - Principes, enanos, bufones y locos
        - Las meninas o la familia
- PAISAJE DE GENERACIONES(49)
- notes
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -
    -

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

VELÁZQUEZ

REVISTA **D**E **O**CCIDENTE

Madrid

Publicado por
Revista de Occidente
Colección ***«El Arquero»***
Madrid 1959

NOTA PRELIMINAR

En 1943, el Iris-Verlag, de Berna, me pidió que escribiese unas páginas sobre Velázquez para acompañar a la reproducción en doce colores de algunos de sus cuadros. Respondí que yo no era historiador del arte y que en cuestiones de pintura mi conocimiento era ínfimo. El editor contestó, a su vez, que su deseo era precisamente hacer hablar sobre Velázquez a un escritor ajeno al gremio de los entendidos en historia artística. Enunciado paladinamente de este modo, el propósito no dejaba de tener gracia, pues en él trasparecía una curiosidad que muchos hemos sentido en ocasiones varias, a saber: qué es lo que un hombre algo meditabundo puede decir sobre un asunto de que profesionalmente no entiende. En este sentido me pareció que podía aceptar el encargo, y me dispuse a recoger ideas sobre Velázquez que en otros tiempos me habían visitado. Me hallaba en Lisboa, sin libros propios ni bibliotecas practicables. Solo en la dirección del Museo de las Ventanas Verdes existía un pequeño contingente de libros sobre arte que el doctor Couto puso caritativamente a mi disposición. Algunos amigos de Madrid me proporcionaron dos o tres obras imprescindibles. Con todo ello no había, en rigor, ni para empegar. Recuerdo que necesité tomarme el paciente trabajo de construirme en esbozo la historia de la influencia de Caravaggio, leyéndome una a una las biografías de los pintores italianos, flamencos y franceses desde fines del siglo XVI hasta 1650 en la gran Enciclopedia italiana, que, al menos, tenía la ventaja de reproducir numerosísimos cuadros. La insuficiencia del instrumento y el material no era para tranquilizarme mayormente sobre la naturaleza de mis urdimbres. De esta manera, es decir, acrobatizando en la cuerda floja, redacté las páginas que me habían sido pedidas y fueron publicadas, primero en alemán -1943-, luego en francés y en inglés.

La labor motivada por el azar de una solicitación editorial me había concentrado sobre el asunto y ello me llevó a seguir trabajando sobre él con vistas a modelar todo un libro sobre Velázquez. Parte de él fue entonces escrita. El primer capítulo, titulado «La reviviscencia de los cuadros», apareció en la revista de Barcelona Leonardo. Otro capítulo del libro le sigue. Consiste en una serie de textos tomados de cartas y avisos contemporáneos de Velázquez que me interesaba presentar juntos, sin intervención de ningún comentario, para dejar que produzcan en el lector una impresión espontánea. No creo que haya sido nunca descrita adecuadamente la atmósfera histórica de la vida española en la

primera mitad del siglo XVII, y convenía tomar contacto con lo que podemos llamar la piel de aquel tiempo. La vida tiene entrañas, pero también cutis. Con él nos robamos cuando queremos asomarnos a una época. El resto de estas páginas sobre Velázquez son notas apuntadas o dictadas por mí para unas conferencias dadas en San Sebastián en el verano de 1947. No se busque en ellas primores de redacción. A veces su elocución es de sesgo telegráfico.

Ante la pintura no he sido, pues, más que un transeúnte. Pero el transeúnte lo es casi siempre porque va a lo suyo, enfocado hacia sus propios temas, con un aparato de conceptos formado en vista de ellos, con habitualidades de análisis que su ocupación continuada ha decantado en él. Mas conforme sigue su ruta mira de soslayo a uno y otro lado y ve lo que ve en la perspectiva y con los reflejos de sus consolidadas preocupaciones, desde sus puntos de vista, distintos de los que iluminan al profesional. Así en este caso. Ni estas páginas ni el libro en preparación pretenden emular a los historiadores del arte, sino más bien lo contrario, colaborar desde lejos con ellos, ofreciéndoles vistas tomadas bajo ángulos que no son los acostumbrados en su ciencia.

No se trata, por tanto, de un libro, sino de un centón de papeles lanzados a la contingencia de que, positivamente, puedan ser aprovechados por los que entienden de pintura y de su historia.

Solo una advertencia quiero agregar. Hay en Velázquez todo un lado que hoy nos parece deficiente: algo inerte, ceroplástico, sin vibración, sin transcendencia. Hemos vuelto a hallarnos muy lejos del llamado «naturalismo». Pero este lado de su obra no debe ser tocado y definido si antes no se ha visto lo que significa su invento de arte en la hora en que surgió.»

Los anteriores párrafos encabezaban el volumen Papeles sobre Velázquez y Goya (Revista de Occidente, Madrid, 1950) y servían de precedente a las páginas en él dedicadas a la obra velazqueña, las cuales se alojan ahora en este volumen. Entre sus escritos inéditos ha aparecido el manuscrito de las conferencias en San Sebastián en la forma más completa, aunque fragmentaria, que aquí se reproduce. Excepto los capítulos IV y VI del Curso, el resto es inédito. Agregamos además el prólogo publicado al frente del libro Velázquez (Revista de Occidente, Madrid, 1954, impreso en Suiza con abundantes y esmeradas reproducciones de la obra del pintor; y las notas al pie de «La reviviscencia de los cuadros», también inéditas. En cambio, hemos omitido en esta edición los «textos tomados de cartas y avisos contemporáneos de Velázquez», que consistían en una selección de noticias de la época extraídas de las Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús (1634-1648), de los Avisos de

Pellicer, de los Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)y de la Historia de Felipe IV, de Novoa.

Se recogen, pues, en este tomo de «El Arquero» -conforme se hizo con el Goya- las páginas recientes, publicadas o inéditas, dedicadas al tema Velázquez. Toda intervención ajena a la mano del autor va situada entre corchetes.

La tarea de Ortega ha consistido en un enérgico y logrado esfuerzo por incorporar nuestra cultura a los afanes del pensamiento en su nivel más exigente, pero fiel a su doctrina de que «el individuo no puede orientarse en el universo sino al través de su raza, porque va sumido en ella como la gota en la nube viajera», ha sido, a la vez, una constante meditación de la vida española. Por ello Velázquez» como Cervantes, los máximos valores de esta, han llevado de continuo su influjo, su ejemplo como posibilidades del destino hispánico a la reflexión de Ortega.

En esta reedición correspondiente al tomo VIII de Obras completas se incluyen los textos que recogen la selección de noticias de la época, y además, un capítulo inédito hasta la fecha denominado «Paisaje de generaciones».

Los Compiladores.

INTRODUCCIÓN A VELÁZQUEZ.-1943 [(1)]

I. [Biografía]

Velázquez nace en 1599, Ribera en 1591, Zurbarán en 1598, Alonso Cano en 1601, Claudio Lorena en 1600, Poussin en 1593, Van Dick en 1599. Todos estos famosos pinceles pertenecen a la misma generación. Entre las plumas españolas coetáneas de Velázquez las más conocidas en Europa son Calderón, 1600, y Gracián, 1601. Conviene presentar, desde luego, a nuestro pintor moviéndose entre esa fauna de pluma y pelo. En cambio, sorprenderá la advertencia -y la hago precisamente para producir determinado *choc* en el lector- de que a esa generación pertenece también Descartes, 1596.

La vida de Velázquez es una de las más sencillas que un hombre haya podido vivir jamás. Si atendemos a la altitud de su figura histórica, extraña que poseamos tan pocos datos sobre esa vida. El historiador suele ser voracísimo en materia de datos: todos le parecen pocos. Se presenta casi siempre ante nosotros insatisfecho y hambriento hasta el punto de que, conmovidos, nos da gana de falsificar algunos para echárselos entre los dientes y que el hombre mastique. La razón de esta incontinente «datofagia» es que el historiador procura de ordinario evitar fatigas a su cabeza y preferiría que la historia se compusiese por sí misma, espontáneamente, como las islas de coral -a fuerza de datos. Pero la verdad es que, aunque poseyésemos todos los datos imaginables, no tendríamos historia y que con muchos menos de los que ya hay podría existir algo que, remotamente siquiera, se pareciese a una Historia del Hombre.

En el caso de Velázquez la escasez de datos tiene un carácter curioso. Sabemos poco de su vida, pero ese poco nos descubre que, en rigor, no necesitamos saber más, porque basta para revelarnos que a Velázquez no le pasó en toda su vida más que una cosa importante, entre las que se pueden averiguar mediante datos: ser nombrado pintor del rey cuando empezaba a vivir. Fue en 1623; por tanto, cuando apenas contaba veinticuatro años. El resto de la vida visible de Velázquez es pasmosa cotidianeidad. Se suelen citar otros tres hechos que quiebran la monotonía de esa larga existencia. Pues Velázquez muere a los sesenta y un años, precisamente en ese año de la vida que los antiguos -más observadores que nosotros de la difícil realidad que es vivir- consideraban como el más peligroso y del cual Augusto, en uno de los pocos trozos de sus cartas que han llegado hasta nosotros, nos dice alborozado que acaba de trasponerlo. Aquellos tres hechos son: la convivencia con Rubens, que está en Madrid ocho meses en 1628-1629, y los dos viajes a Italia, en 1629 y en 1649. No pretendo

decretar -y menos aquí, donde no puedo extenderme en pruebas y discusiones- que esos tres hechos sean diferentes, pero sí afirmo que no son, de verdad, importantes. No vale emplear los adjetivos vagarosamente. En una biografía es importante un hecho cuando al suprimirlo, mediante un *Denkexperiment* o construcción imaginaria, nos vemos forzados a modificar, también imaginariamente, la trayectoria de esa existencia. Esto acontecería si fantaseamos que Velázquez no hubiera sido nombrado «pintor del rey» o que hubiese llegado a ese honor y puesto mucho más entrado en años. Entonces habríamos tenido otro Velázquez; ya veremos cuál. Hubiera sido, pues, como si imagináramos un Goethe sin Weimar. ¡He aquí, por cierto, un tema para un estupendo libro que debía estar ya escrito: *Goethe sin Weimar!* Ahora bien, nada puede hacernos ver que la obra y la vida de Velázquez, sin los dos viajes a Italia, hubiesen sido distintas. Solo habría traído consigo la supresión de *La fragua de Vulcano*, *La túnica de José* y *La tentación de Santo Tomás de Aquino*, los tres cuadros más equívocos de toda su obra, en la que constituyen un extraño paréntesis sin comunicación -salvo, naturalmente, los rasgos generales de su pintar- con lo antecedente ni con lo consecuente. El único efecto claro de esos viajes que en Velázquez percibimos es que vuelve siempre de ellos tonificado, como quien vuelve de una cura de aire libre.

Mayor fue el influjo del encuentro con Rubéns, que facilitó su íntima liberación ayudándole a perforar la película de provincialismo que envolvía la vida española de aquel tiempo, a pesar de que era aún España el poder preponderante en el mundo. Pero nadie que haya intentado construirse con alguna precisión cómo era el hombre Velázquez puede dudar de que no habría tardado mucho más en romper por su sola inspiración esa costra limitadora. Se trata precisamente de una de las criaturas más resueltas secretamente -es decir, sin gesticulaciones ni retórica- a existir desde sí misma, a obedecer solo sus propias resoluciones, que eran tenacísimas e indeformables.

Con esas reservas, no hay inconveniente en decir que la vida de Velázquez se articula espontáneamente en cuatro períodos, de la siguiente manera:

1.° 1599-1623. Diego de Silva Velázquez nace en Sevilla, de una familia oriunda de Portugal por parte de padre, los Silva de Oporto. El abuelo había emigrado a Andalucía arrastrando algunos aunque sobrios haberes y una intensa tradición doméstica de antigua y elevada nobleza. Muy pronto reveló Diego dotes extraordinarias para el dibujo y la pintura. A los trece años entra como discípulo en el taller de Francisco de Herrera, hombre atrabiliario, artista con más impetuosidad que talento, pero que camina por buenas pistas. No se puede

negar que Herrera *el Viejo*, aunque pintor sin calidad, braceaba en las avanzadas artísticas del tiempo. Pocos meses después, espantado, sin duda, por el temperamento ferocísimo de aquel maestro, Velázquez, que en toda su vida aborreció las cuestiones, transmigra al taller de Francisco Pacheco, como de un polo se pasa a otro. Pacheco era un mal pintor, pero hombre excelente, de amplia cultura, de blandos modos y relacionado con la gente ilustre de Sevilla -artistas, escritores, nobles. Cinco años después -en 1618- Pacheco casa a Velázquez, aún adolescente, con su hija Juana de Miranda. Esta mujer le acompañará calladamente toda su vida y, viceversa, no se conoce otra complicación de Velázquez con el «eterno femenino». Juana de Miranda se extinguirá una semana después que su marido en el mismo cuarto donde este había expirado.

2.^{0} 1623-1629. En 1621 muere Felipe III y le sucede el joven Felipe IV, seis años menor que nuestro pintor, aficionado él mismo a la pintura, que había practicado bajo la enseñanza de Mayno. Felipe IV pone el Gobierno en manos del conde-duque de Olivares, nacido en la familia sevillana de más rancia y alta alcurnia: los Guzmanes. Como los jefes políticos de todos los siglos, al llegar al poder se presenta el conde-duque con equipo propio, escogido en su clientela. Sus amigos son sevillanos y son los amigos de Pacheco. Velázquez es enviado a Madrid para tentar la fortuna y de paso agrandar su educación artística visitando las colecciones de Madrid y El Escorial. Demasiado reciente el cambio político, son días de gran ajetreo en Palacio y no se presenta ocasión para que Velázquez luzca ante el nuevo monarca. En cambio, pinta un estupendo retrato del poeta Góngora (una cabeza maravillosa de gran intelectual resentido, mala persona, como tantos ilustres poetas). Vuelve Velázquez fracasado a Sevilla, pero pocos meses después es llamado oficialmente a Palacio, con ayuda de costas para el viaje. En el equipo del conde-duque, Velázquez representará la pintura. Llega a Madrid e inmediatamente hace un retrato del rey. La obra produce tal entusiasmo en Felipe IV que le nombra al punto su pintor de cámara y promete no dejarse retratar por nadie más. Velázquez vivirá siempre adscrito a Palacio, de uno de cuyos aposentos le sacarán para enterrarle. Repárese: una sola mujer es visible en su vida, un solo amigo -el rey-, un solo taller -Palacio.

Desde este momento, que es cuando propiamente empieza, la vida de Velázquez ofrece al contemplador un radical equívoco: no se sabe si es la vida de un pintor o la de un palatino. Con normal ritmo irá recibiendo uno tras otros los cargos y dignidades en que consistía la carrera de un servidor del rey, hasta el importantísimo de «aposentador mayor». Todo ello acabará, como es de rigor, con la concesión a Velázquez de un hábito de Santiago, es decir, de la nobleza.

En 1628 llega Rubens a Madrid. Se halla en la cima de su universal fama. Viene enviado por la archiduquesa gobernadora de los Países Bajos, tía de Felipe IV, para encargarse de una misión diplomática cerca del rey de Inglaterra. Importa subrayar las faenas ajenas al arte en que se hace entonces intervenir a los pintores, porque ello revela mejor que nada el poder social que la pintura había llegado a gozar en las sociedades europeas, y solo esa exuberancia de prestigio nos explicará ciertas cualidades paradójicas de la obra velazquina.

Velázquez acompaña a Rubens durante los ocho meses de su permanencia en Madrid. Era la primera gran figura europea de artista con que entra Velázquez en contacto y da la casualidad de que al rango profesional se agrega en él un hombre de mundo, un gran empresario de la industria pictórica, un político y el rumbo de vida propio a un gran señor. Esta presencia hace entrever a Velázquez que el mundo, incluso el mundo del arte, es más grande de lo que hasta entonces creía. Puede atribuirse a esta convivencia con el flamenco el impulso para sacudirse un momento España y ver otras tierras. Con pretexto de comprar cuadros para el rey embarca en Barcelona el i o de agosto de 1629 con destino a Génova. Va en las galeras con Ambrosio de Spínola, el ganador de Breda.

3.^{0} 1629-1649. Génova, Milán, Venecia. Luego baja por Boloña. Visita Loreto. Tres años antes había estado allí Descartes, en cumplimiento de la promesa hecha a la Virgen por haber recibido la inspiración de la geometría analítica. Por fin, Roma y Nápoles. En esta ciudad conoce y trata al pequeño español de los martirios y las Magdalenas, a Jusepe Ribera.

En 1630 regresa a España y su vida hasta 1649 es una línea recta en que un día se parece a otro. Veinte años significan muchas, muchas horas. ¿En qué las ha empleado Velázquez? Pinta, claro está. Pero si queremos aclararnos quién es este hombre tenemos que caminar por su vida con máxima alerta. Por lo pronto nos encontramos con esta sustancial paradoja: Velázquez es el pintor que se caracteriza por... no pintar, quiero decir, por lo poco que pinta. Este, como otros rasgos aparentemente negativos de la obra de Velázquez, que luego subrayaremos, son esencialísimos. Tan poco ha pintado que ya su primer biógrafo, casi contemporáneo -Palomino-, y tras él todos los demás hasta el día, se han sentido forzados a explicar esa parsimonia y la han atribuido, sobre todo en su último decenio, al tiempo que le hacían perder sus otras ocupaciones palatinas. En efecto, desde su vuelta primera de Italia lo vemos intervenir cada vez más en la ordenación y aderezo de las casas del rey. En estos años de 1630 a 1640 se crea el Palacio del Buen Retiro, se reforman las casas de El Pardo y el mismo Alcázar. Sin embargo, estas ocupaciones no llevan demasiado tiempo. En

ningún caso suponen mayor pérdida de él que la representada en la vida de cualquier pintor normal por tener que atender a la ejecución de los encargos sin interés artístico, a las copias y réplicas de su propia creación. Velázquez está libre de todo esto. No acepta encargos en absoluto. Pinta solo lo que el rey le manda, y el rey le manda muy pocas veces. Siento discrepar de los biógrafos y sostengo que ningún pintor ha tenido más tiempo que Velázquez. Luego la causa de su sobriedad productiva tiene que ser otra. Tampoco puede atribuirse a que le fuera difícil la creación. Todo lo contrario. Velázquez pinta la mayor parte de su obra *alia prima*, sin la complicada preparación que es habitual en los demás pintores. Ni siquiera dibuja las figuras. Desde luego, con el pincel ataca el vacío del lienzo y suscita el cuadro. En tal medida es rápida su pintura que esos mismos biógrafos, con ejemplar ingenuidad, quieren explicar por su falta de tiempo no solo que pintase poco, sino su modo mismo de pintar. Construye el cuadro con unas cuantas pinceladas. A veces hay porciones del lienzo desnudas de pigmento y es el color mismo de la tela quien funciona como color del cuadro. Sobre todo en su última época, la reducción de pinceladas es tal que se la ha llamado la «manera abreviada». Para sus biógrafos, Velázquez tenía tan poco tiempo que necesitó ejercer una especie de pintura estenográfica. No es necesario insistir mucho sobre la improbabilidad de esta explicación.

Sabemos que pintaba velozmente, pero sabemos también, por cierta frase de un embajador italiano, que era famosa su tardanza en acabar y entregar los cuadros, no porque le diesen mucho quehacer, sino porque trabajaba poco en ellos, olvidándose de ellos. Más aún: ¡la mayor parte de los cuadros de Velázquez son «cuadros sin acabar»! Todo esto es sorprendente, enigmático, ¿no es cierto? ¿Falta de tiempo, Velázquez? ¿Prisa, Velázquez? Ciertamente, la existencia humana tiene sus horas contadas, y en este sentido la vida es, ante todo, prisa. Mas, por lo mismo, nada caracteriza tan hondamente a cada individuo humano como el modo de comportarse ante esa sustancial prisa, el modo de tratarla. Hay quien siendo, como todos, prisa, no la tiene. Hay quien reacciona ante la prisa existencial negándola, es decir, llenándola de calma. Esto implica que esa persona no tiene empeño en existir. Por muchas razones y en muchos sentidos yo veo en Velázquez uno de los hombres que más ejemplarmente han sabido... no existir. Ello es que en su segundo viaje a Italia, transcurridos dos años de estancia en aquel país y en vista de que no se resuelve a volver, Felipe IV, el hombre que más horas ha pasado junto a Velázquez, escribe con propia mano a su embajador, el duque del Infantado, instándole para que apremie a Velázquez y le haga retornar en seguida «porque -dice- ya conocéis su flema». Era, pues, famosa la flema de Velázquez. Pero flema es el

superlativo de la calmosidad y el flemático un multimillonario del tiempo, aquel a quien siempre le sobra tiempo.

El biógrafo de Velázquez no tiene más remedio que dedicarse *á la recherche du temps perdu* por el pintor. Aunque simplificaban el problema, han presentido esto cuantos se han ocupado de él.

Porque tampoco cabe atribuir la escasez de su obra a que gastase mucho tiempo en el trato social, en tertulias de artistas y escritores. Refiriéndonos a un español podría presumirse que hubiese dedicado cuantiosa porción de su vida a la operación en que mayor delicia encuentra nuestro pueblo y en la que emplea mayor genialidad y energía: hablar. Pero es frecuente que los pintores, en quienes perdura cierto fondo admirable de artesano, de obrero manual, sean taciturnos, y de Velázquez sabemos que lo era en grado sumo. Tuvo unos cuantos, muy pocos, compañeros de profesión con quienes trataba cuando aparecían por Madrid: Alonso Cano, Zurbarán y algún otro. Pero, conviene advertirlo, eran relaciones de su adolescencia. Amistades nuevas no aparecen en la vida de Velázquez. Era melancólico, nos dice Palomino. Era retraído. Era distante. La prueba principal que cabe dar de que ocupó muy poco tiempo en el trato social es que solo así se explica el hecho extrañísimo de lo poco que se habló de él mientras vivió. Es natural que se hablase poco de Zurbarán, el cual pasó casi toda su vida sumergido en la profundidad de conventos excéntricos, pintando hábitos de fraile de un patético blancor. Pero Velázquez está en la Corte y nada menos que en Palacio y es notorio que el rey le considera y trata como personal e íntimo amigo. Velázquez no es la luz bajo el celemín. Sin embargo, nadie se ocupa de él. Una vez Quevedo dedica a su modo de pintar tres o cuatro palabras. Eso es todo. Pero Quevedo fue el único escritor de quien, tras su instalación en Madrid, hizo el retrato, probablemente por indicación del conde-duque, a la sazón en excelentes relaciones con el retorcido cojo. De modo que aun esta excepción pierde valor positivo y sirve solo para subrayar el silencio de los escritores en torno a Velázquez.

Los historiadores de los hombres famosos debían procurar dibujarnos, con la mayor precisión posible, la figura de su fama mientras vivieron, pues pocas cosas son tan reveladoras de cómo esos hombres fueron. No se es famoso así en general y en abstracto. Cada fama tiene su estricto perfil. Hubiera bastado el nombramiento de Velázquez como pintor del rey en tan juvenil sazón para hacerle famoso. Y en efecto, aquel triunfo fulminante tuvo una resonancia estruendosa. Mas por lo mismo hizo al punto salir silbando de sus negros agujeros todas las sierpes de la envidia. Desde este momento hasta la muerte, la

legión infinita de los envidiosos mantendrá sitiada la fama de Velázquez. No podían permitirse ataques violentos, porque el rey amparaba al pintor, hacia el cual sentía no solo admiración, sino profunda amistad. La estrategia de la envidia consistió en ir desnutriendo esa fama conforme iba naciendo. Para ello se valió de sus dos métodos perpetuos. En vista de que cada retrato pintado por Velázquez en esta su primera época era mejor que el anterior y dejaba a infinita distancia cuantos entonces se hacían, los envidiosos dirán que no sabe pintar más que retratos. Este es uno de los conocidos métodos con que el envidioso pretende vaciar la fama del hombre de talento. De lo que maravillosamente hace, llama la atención del público sobre lo que no hace e insinúa que la omisión es incapacidad. En efecto, Velázquez se negaba a pintar cuadros de composición, lo que entonces se llamaba «historias». ¿Por qué? Luego lo veremos. El otro método consistía en organizar el silencio en torno, hacer que se hablase lo menos posible de Velázquez.

La conducta de nuestro pintor frente a esa permanente labor de la envidia es ejemplar. La ignora; no se ocupa de ella, a no ser que al desdén llamemos ocupación. Velázquez ha sido un genio del desdén. Pocos hombres han logrado desdeñar tan íntegramente, tan naturalmente como Velázquez. Su falta de reacción a la envidia envolvente es tal, que en un primer momento pensamos si no obedecerá a falta de brío combativo. Pero es el caso que cuando la envidia se le acerca demasiado y es ineludible alguna respuesta, Velázquez alarga la quijada y da en torno una dentellada de león. Se sabía que sus «salidas» eran mortíferas. Un día, no mucho tiempo después de ser nombrado pintor de cámara, Felipe IV, interesado en que defendiese su fama, le comunica que las gentes dicen de él que no sabe pintar más que cabezas. El joven y dulce Velázquez sacude entonces un instante su gran melena negra y responde al rey: «Señor, pues me hacen grande honor, porque yo no he visto todavía una cabeza bien pintada.» Es una de las tres o cuatro frases que del artista nos han llegado, y, como las demás, en su sentenciosa brevedad nos orienta, a la vez, sobre su carácter, sobre la conciencia clara con que seguía su designio artístico y sobre la intención pictórica que le guiaba. Velázquez es el hombre saturado de talento a quien le trae sin cuidado lo que sobre él opine la gente sin talento.

No solo elude defenderse de la envidia, sino que jamás dará un paso con el fin de propagar y consolidar su fama. La relación con su obra se reduce a crearla, y de su talento se ocupa únicamente cuando lo hace funcionar. Nadie más ajeno a reclamismo e intriga. Vive desconectado de todo partido y camarilla, cosa nada fácil en un palacio. Aunque llevado a Madrid por el conde-duque, y nunca le fue desleal, acertó a desprenderse de su comitiva y vivir por cuenta propia. A ello se

debe que la caída del conde-duque no produjese mudanza ninguna en su situación.

De todo esto resulta la condición peculiarísima de la fama que tuvo mientras vivió. Fue esta en España y desde luego, como no podía menos, de gran amplitud. No obstante, podemos andar por aquella época sin tropezárnosla casi nunca. Era, pues, aunque grande, una fama tenue, inactiva y como estática. No irradiaba, no producía efectos, y siendo el significado de la palabra «fama» «dar que hablar», en torno a Velázquez se callaba. Los envidiosos, ya que no podían aniquilarla, procuraban volverla paralítica, detener sus efectos e impedir su irradiación. Esto contribuye a explicar que su nombradía tardase tanto tiempo en trasponer las fronteras y que no llegase nunca en Italia, no obstante los triunfos conseguidos en su segundo viaje, a levantarse sobre el horizonte de la pintura coetánea que tan superlativamente dominaba, con el esplendor adecuado. Es de sobra extraño, en efecto, que tras ese segundo viaje, después de haber pintado el retrato de Inocencio X y tantos otros de la corte papal que se han perdido, ningún joven pintor italiano viniese a Madrid para aprovechar sus enseñanzas. En suma, importa mucho hacer constar que Velázquez no fue en su tiempo «popular›. No tuvo buena prensa. Para ello hubo, sobre lo dicho, razones sustantivas que luego enunciaremos, pero convenía detenerse en el lado «demasiado humano» del asunto, no solo porque nos revela cómo era Velázquez, sino porque significa un ejemplo inmejorable de cómo es la fama de un artista o de un escritor cuando es pura, quiero decir, cuando renuncia al reclamo y la intriga. Cuando estas dos bellaquerías no intervienen, es improbable que la fama posea los atributos de irradiante, invasora y consolidada.

4.^{0} Desde 1640 rebrota en el alma de Velázquez, con periódica vehemencia, la nostalgia de Italia. La cosa no tiene nada de particular: es el lugar común en todas las vidas de artistas del tiempo. Desde 1550 los jóvenes pintores de los Países Bajos, de Alemania, de Francia, visitan Italia, y durante el resto de su vida la imagen de aquel país se les queda bailando en la memoria, iridiscente y voluptuosa. Aunque en todas partes el arte había acabado por imponerse como un nuevo poder social sobre las clases directoras, solo en Italia es una realidad pública que anda por las calles y que forma parte de la atmósfera. De aquí que todo artista se sintiese ciudadano de Italia, y como un desterrado fuera de ella. No estoy, sin embargo, muy seguro de que fuera este el motivo de la nostalgia que a intervalos pulsaba dentro de Velázquez. Haríamos mal en representarnos su relación con el arte de una manera simple y tópica. La «beatería artística» le repugnaba, y algunos síntomas nos permiten sospechar que le parecía insufrible el tipo del «hombre artista».

Más probable parece que le atrajese de Italia la forma general de vida a que aquel país había llegado y en que el arte era solo un ingrediente. Era, en efecto, el estilo más «moderno» de existencia que había entonces en Europa: una vida libre y luminosa, sin provincialismo, de ancho horizonte que los recuerdos de la antigüedad cosmopolita contribuían a ensanchar. «¡La vida libre de Italia!», exclama Cervantes siempre que, de viejo, se le enciende la memoria con el recuerdo de las jornadas juveniles pasadas en Nápoles.

Pero Felipe IV no le dejó volver a Italia hasta 1649. Cada vez más resuelto el rey a constituirse la mejor colección de cuadros sobresalientes, envía, por fin, a Velázquez para que adquiera cuantos pueda. El propósito es tanto más de admirar cuanto que el rey no tenía dinero. El resultado de sus esfuerzos es el actual Museo del Prado.

Este segundo viaje de nuestro pintor tiene carácter oficial. Va como enviado especial del más poderoso monarca. Se sabe, además, que el rey le trata como amigo personal. Ello es que esta vez ven llegar los artistas de Italia, bajo el nombre de Velázquez, un «caballero» noble, un gran señor. Tal es la impresión que nos transmiten quienes entonces le trataron en Roma y en Venecia - Boschini, por ejemplo:

> Cavalier, che spiraba un gran decoro
> Quanto ogn'altra autorevole persona.

Al terminar su retrato de Inocencio X, el papa le envía, como remuneración, una cadena de oro. Con inaudito gesto Velázquez la devuelve, haciendo saber que él no es un pintor, sino un servidor de su rey, al cual sirve con su pincel cuando recibe orden de hacerlo. Este gesto solemne con que Velázquez repudia el oficio de pintor nos aclara toda su vida anterior. En el decenio último de 1650 a 1660, se acusa cada vez más la secreta verdad de toda su biografía, la enorme paradoja. Velázquez no quiere, no ha querido nunca, ser pintor. Bastaría esto para hacernos comprender por qué pintó tan poco sin necesidad de recurrir a explicaciones como la falta de tiempo.

Retorna a Madrid en 1651. En 1652 solicita el cargo de «Aposentador mayor», uno de los más aventajados de Palacio, que solían ejercer personas nobles. En 1658 el rey le manifiesta su voluntad de premiarle los servicios y la larga amistad, concediéndole un hábito de las Ordenes Militares que implicaba la

titulación de nobleza.

Velázquez elige el hábito de Santiago, y se procede al expediente para la prueba de limpieza de sangre y de hidalguía familiar. Uno tras otro, los testigos hacen constar que Velázquez no ha ejercido nunca el oficio de pintor, que ha vivido siempre con el decoro y la actitud de un noble, que su pintura es un don, una «gracia» y no una manera de vivir.

En 1660, cumpliendo la tarea de su nuevo cargo, dirigirá el viaje de Felipe IV a los Pirineos, cuando este entrega a Luis XIV por mujer a su hija María Teresa. En la isla de los Faisanes, que surge como una canastilla de flores en medio del río Bidasoa, paraje neutro entre Francia y España, tiene lugar la ceremonia. Los grandes señores de ambos países han acudido allí con todas sus galas y joyas. Pues bien, entre los recuerdos de la histórica jornada que los asistentes, tanto españoles como franceses, conservaron, descuella la impresión que les produjo la presencia de Velázquez. Una semana más tarde, apenas vuelto a Madrid, el gran pintor va a morir. Pero antes, en aquella fiesta puramente palatina, Velázquez goza su mayor triunfo. Es un triunfo extraño, pero que, por lo mismo, nos interesa acentuar. Fue un triunfo físico, de su cuerpo y figura, de su prestancia personal, de su elegancia aristocrática, de su porte señorial. Nos conviene retener esta imagen y no olvidar nunca de verla, como al trasluz, mientras contemplamos sus cuadros. Lo mismo que al leer a Descartes debemos tener presente que no era un plumífero, sino el Señor *du Perron.*

II. [Vocación, circunstancia y azar]

Esto es, en líneas generales, lo que suele considerarse como biografía de Velázquez. Pero claro está que no lo es. Es tan solo el montón de datos externos, el dermato-esqueleto de su auténtica vida, lo que de ella se ve desde fuera. Mas una vida es, por excelencia, intimidad, aquella realidad que solo existe para sí misma y, por lo mismo, solo puede ser vista desde su interior. Si cambiamos de óptica y de fuera pasamos adentro, se transforma por completo el espectáculo. La vida deja de ser una serie de acontecimientos que se producen sin otro nexo que la sucesión, y nos aparece como un drama, es decir, como una tensión, un proceso dinámico cuyo desarrollo es perfectamente inteligible. El argumento del drama consiste en que el hombre se esfuerza y lucha por realizar, en el mundo que al nacer encuentra, el personaje imaginario que constituye su verdadero yo. La persona no es su cuerpo, no es su alma. Alma y cuerpo son solo los mecanismos más próximos que halla junto a sí y con los cuales tiene que vivir, esto es, tiene que realizar cierta individual figura de humanidad, cierto peculiarísimo programa de vida. Este personaje ideal que cada uno de nosotros es se llama «vocación». Nuestra vocación choca con las circunstancias, que en parte la favorecen y en parte la dificultan. Vocación y circunstancia son, pues, dos magnitudes dadas que podemos definir con precisión y claramente entenderlas, una frente a la otra, en el sistema dinámico que forman. Pero en ese sistema inteligible interviene un factor irracional: el azar. De esta manera podemos reducir los componentes de toda vida humana a tres grandes factores: vocación, circunstancia y azar. Escribir la biografía de un hombre es acertar a poner en ecuación esos tres valores. Pues aunque el azar es el elemento irracional de la vida, en una biografía bien planteada podemos definir cuáles de sus hechos y caracteres proceden del azar y cuáles no, así como la mayor o menor profundidad de la intervención que este ha tenido. Si nos representamos la forma de una vida como un círculo, el azar será la indentación de su circunferencia y esa indentación será más o menos penetrante. De esta manera conseguimos acotar racionalmente ese factor irracional de todo destino.

No solo es la de Velázquez una familia de nobles emigrados y venidos a menos, sino que en ella debió ser obsesionante la preocupación por su abolengo. En el recinto doméstico palpitaba constante la leyenda de que los Silva provenían nada menos que de Eneas Sylvio, rey de Alba Longa. Pero la fortuna había sido adversa y en la humildad presente la gloriosa tradición familiar se estilizaba y depuraba en mito y religión. En el estrato inicial más hondo de su

alma Velázquez encontraba este imperativo: «Tienes que ser un noble.» Mas por lo pronto es esta incitación una línea esquemática, remota e impracticable. Más próxima, más concreta halla en los umbrales mismos de su vida una posibilidad magnífica: las más increíbles dotes de pintor. Velázquez, tengámoslo muy en cuenta, fue un «niño prodigio». Ni el serlo garantiza a nadie que será un gran artista, ni el gran artista tuvo, por fuerza, que ser niño prodigio. La prodigiosidad se refiere a las capacidades mecánicas que intervienen en la creación artística. El gran artista suele adquirirlas después de enormes esfuerzos y muy adentro en la vida. El niño prodigio las posee prematuramente y tras mínimo esfuerzo. Por eso se llaman dotes. Son un regalo. Velázquez las poseyó desde luego y con intensidad casi fabulosa. En pocos años, aún adolescente, se desarrollan por completo, vertiginosamente. Esta facilidad le mantuvo hasta los veinte años en una efervescencia y como frenesí de trabajo que, una vez despierta su auténtica personalidad de hombre, no volverá a sentir. En esta primera etapa, sus mágicas facultades tiraban de él y le obligaban a una labor continua. Su suegro Pacheco nos ha dejado, sin proponérselo, una imagen de esos años monstruosos, de feliz monstruosidad.

Mas por sí misma esa perfección teratológica lograda en su niñez carecería de importancia para su biografía y, por tanto, para su obra propiamente personal. La tiene, sin embargo, porque produjo estos dos efectos: uno, hacerle entrar en la vida con una sensación de seguridad superlativa. En sus primeros pasos, Velázquez sabe que ha dejado atrás a todos los pintores de su época. Velázquez no fue nunca engreído ni vanidoso. No obstante, una frase suya pronunciada en los últimos tiempos de su vida sevillana nos es testimonio de que poseía ya entonces conciencia perfectamente clara y firme de su superioridad. No despierta aún su auténtica persona, cree Velázquez entonces que su destino es ser pintor. Y he aquí que antes casi de proponerse llegar a serlo se encuentra con que lo es ya por encima de todos los contemporáneos.

El otro efecto de su prematura capacidad fue permitirle aprovechar, antes de la madurez, el puro azar representado por el cambio de rey y la exaltación del conde-duque de Olivares. El hecho de que Velázquez entrase en Palacio cuando aún no había empezado a moverse por el mundo va a configurar toda su vida y esto significa que va a informarla y a deformarla. Fue, sin duda, un prodigioso golpe de buena fortuna al que se deben algunas de las más puras cualidades que su obra posee. Pero el azar es siempre el elemento inorgánico de la vida y es muy difícil que una intervención de él tan enérgica como fue esta no aportase junto a sus favorables influjos algunas toxinas.

Anotemos, ante todo, el efecto más inmediato y radical que en Velázquez produjo. El imperativo familiar de destino noble que, por la inverosimilitud de su realización, había quedado latente en Velázquez, rebrota al punto con vehemencia arrolladora. Para un hombre de aquel tiempo que se siente hidalgo, servir al rey es, después de servir a Dios, el ideal supremo de existencia. Y Velázquez mozo va a servir a un rey más mozo aún y en un cargo que trae consigo máxima proximidad con la regia persona. En su carrera de noble equivalía esto a empezar por el fin, lograrlo todo desde luego, sin esfuerzo ni paciencia.

Trajo esto consigo que Velázquez despertase a su auténtica vocación. Rechaza ahora con horror la idea de dedicarse al oficio de pintor, de inscribir su vida externa e interna en esa figura de existencia. Proyecto tal había sido provocado mecánicamente -y esto quiere decir insinceramente- por la complacencia en ejercitar la exuberancia de sus dotes. Se trataba, pues, de una confusión de destino, tan frecuente en la adolescencia. Velázquez será un gentilhombre que, de cuando en cuando, da unas pinceladas.

Enumeremos las consecuencias ventajosas que este súbito y temprano favor de la fortuna produce en la vida de Velázquez:

1. ª Queda *a limine* libertado de las presiones y servidumbres que impone a una actividad creadora su conversión en oficio. Velázquez vivirá exento de tener que atender los encargos hechos por iglesias, conventos, municipios y ricos aficionados.

2. ª Ello significa que, salvo la forzosidad de hacer retratos a la familia real, la pintura se convierte para Velázquez en pura ocupación de arte. No creo que antes del siglo XIX haya habido otro pintor que se encontrase en esta situación. El puro arte, la sustantivación del arte solo es fenómeno relativamente normal en la Edad Contemporánea. Velázquez representa ya en este punto, tan esencial y previo a las particularidades de su estilo, una anticipación de nuestro tiempo. De aquí que, aparte los retratos palatinos, nos sorprende siempre tener que preguntarnos ante cada uno de sus lienzos por qué lo ha pintado, donde el porqué reclama casi siempre una respuesta de orden estético y no meramente de ocasión profesional. Es un caso único y paradójico en la historia de la pintura, hasta el punto de que cuantos han estudiado sus cuadros se sienten obligados, sin darse bien cuenta de la razón, a explicar por qué ha pintado cada uno de ellos, como si lo natural en el pintor Velázquez fuese no pintar.

3. ª La vida en Palacio le evita desde luego el roce desgastador con los

compañeros de oficio. Velázquez puede desentenderse de las envidias, luchas, enojos que trae consigo la convivencia gremial.

4.ª Los edificios reales de Felipe IV constituyen una de las colecciones de cuadros más importantes que había en su tiempo. Velázquez tiene toda su vida delante y a su disposición la historia de la pintura europea. También es esto, pienso, un caso excepcional. Día tras día las obras de los grandes maestros solicitan la atención de Velázquez y procuran filtrar en su propia creación las más varias influencias. Toda obra de arte se incorpora, claro está, sobre el nivel a que ese arte ha llegado en su evolución. Tiene, pues, como natural subsuelo todo ese pasado. Pero sería un error llamar influencia a lo que es inevitable supuesto. La prueba más clara de ello está en que el hombre creador necesita absorber el pasado precisamente para evitarlo, para transcenderlo. Si tenemos en cuenta esto, el análisis de la obra de Velázquez, de este hombre que ha vivido encerrado treinta y siete años en un maravilloso museo, nos deja estupefactos revelándonos que obraron en ella muy pocas influencias. Los historiadores del arte nos sorprenden por la arbitrariedad incontrolable con que, en sus estudios sobre pintores, hablan de influencias, lo mismo que los historiadores de la literatura carecen de un método rigoroso para distinguir la coincidencia de la contaminación. No es este lugar para detenerse en investigaciones muy particulares, pero si el lector quiere percibir la ingenuidad con que suele escribirse la historia del arte no tiene más que meditar un poco sobre los «orígenes» que se atribuyen a *Las langas.* Apenas hay cuadro con una lanza en alto que no se haya considerado como precedente del de Velázquez. Contémplense con atención esos precursores y se verá que implicaría mucha mayor genialidad haber disociado de aquellos cuadros el componente de «las lanzas» para darle el papel que en *La rendición de Breda* tiene, que haberlo inventado *a nihilo.* Estos vicios de una metodología histórica perpetuados inercialmente ocultan el hecho de verdad importante que es la inesperada escasez de influencias en la obra de Velázquez. Porque habiéndose por otra parte ocupado, más que ningún otro pintor de su tiempo, con «cuadros antiguos», sin que haya llegado hasta nosotros el menor gesto de beatería ante el pasado pictórico, no tenemos más remedio que preguntarnos: ¿cuál era entonces la actitud del pintor Velázquez ante la tradición pictórica? He aquí una pregunta que merece la pena y que, como veremos en seguida, contribuye a ponernos en contacto con los caracteres más profundos, extraños, azorantes de la obra velazquina.

Fijémonos ahora en los efectos negativos que produjo en la vida de Velázquez su prematuro ingreso en Palacio. Una corte en formación vive

rebosando energía creadora y se llena de gérmenes, incitaciones, ensayos, posibilidades. Así era la Corte de Carlos V, sobre todo en la primera mitad de su reinado. Pero en una Corte ya hecha como la de Felipe IV todo está hieratizado, mecanizado. A pesar de que el rey era grande aficionado a las artes, en su contorno no aconteció nunca nada interesante. Era Palacio una atmósfera aséptica, esterilizadora. La vida en el Alcázar de Madrid empobreció el mundo de Velázquez, le apartó de experiencias fecundas. Lope de Vega, que era un hombre de extraordinaria vitalidad, sentía, por esto, horror hacia aquella vida palatina. «Los palacios son sepulcros», dice. Y otra vez: «aun a las figuras de los tapices de Palacio tendría lástima si tuviesen sentimiento». Imagínese el efecto de este ambiente paralítico en un temperamento apático como el suyo. El artista necesita de las presiones que una vida difícil ejerce sobre él, como el limón necesita ser estrujado para dar su zumo. Desde los veinticuatro años Velázquez tiene todos los problemas resueltos.

Porque si hacemos balance de todo lo dicho hasta aquí tendremos que diagnosticar el «caso Velázquez» de este modo: el afán de realizar nuestra vocación, de conseguir ser el que somos es lo que nutre nuestras energías y las mantiene tensas. La vocación de Velázquez se compone de dos resortes -la aspiración artística y la aspiración nobiliaria, y he aquí que ambas quedan satisfechas sin lucha, sin contienda, sin penalidades, sin demora, apenas sentidas, en el umbral mismo de su vida. La consecuencia es que quedó vacío de tensión vital, como una pila eléctrica que se descarga de su potencia. De aquí la desesperante monotonía de su destino y la extraña tenuidad de su vivir. Nada podía incitarle a oprimir su circunstancia, puesto que esta, demasiado favorable, no le ofrecía resistencia. Nativamente propenso a la retracción dentro de sí mismo, a mantenerse distante de todo, su suerte vino a alimentar esta inclinación llevándola al extremo. Es uno de los hombres menos prensiles que hayan existido. Vivir va a ser para él mantenerse distante. Su arte es la confesión, la expresión de esta actitud radical ante la existencia. Es el arte de la distancia. Ya el haber disociado de la ocupación de pintar lo que esta tiene de premioso oficio le permite tomar su arte a distancia y verla depurada como estricto arte, es decir, como puro sistema de problemas estéticos que reclaman solución. Por eso, salvo los retratos inevitables de la real familia, Velázquez no se repite nunca: cada cuadro es un teorema pictórico, ejemplar único de infinitos cuadros posibles. Más aún: Velázquez se distancia de sus propias creaciones dejándolas casi siempre sin concluir. Les suele faltar la «última mano», es decir, la definitiva presión. Ahora comprendemos que no se preocupase tampoco de su fama. Se mantiene lejano, retirado de ella. No nos extrañará que su estilo pictórico se

resuma en pintar las cosas mirándolas desde lejos y que en sus cuadros la pintura abandone por vez primera y en forma radical los valores táctiles que son los que en el mundo visual representan cuanto en las cosas hay de posible presa y en el hombre de animal prensil. Sus figuras serán intangibles, puros espectros visuales, la realidad como auténtico fantasma. De aquí, en fin, que Velázquez sea el pintor que menos se preocupa del espectador. No nos hace la menor confidencia -«no nos dice nada». Ha pintado el cuadro y se ha ido de él, dejándonos solos ante su superficie. Es el genio de la displicencia.

Cuando encantados con la gracia sin par del pincel velazquino, que no da una sola pincelada sin punzante intención, nos irrita que haya pintado tan pocos lienzos y que, de ellos, una tercera parte consista en retratos de un mismo personaje sin suficiente interés humano -Felipe IV-, no podemos menos de imaginar otra vida de Velázquez, la que hubiera llevado si Felipe III no hubiese muerto tan pronto. No queremos renunciar a lo peculiar de su inspiración, a ese lirismo de la distancia y la displicencia; al contrario, porque nos seduce querríamos verlo aplicado a un repertorio más amplio de temas, y para ello suponemos un Velázquez perdido en la vida normal de su gremio, trotando por el mundo, viviendo en posadas y conventos, apretado por la necesidad económica y por la bellaquería de sus colegas, sufriendo a toda hora erosiones al contacto con la áspera vida española. Es decir, quisiéramos ver el espíritu de la distancia afirmándose frente a la invasión de las cosas que se acercan demasiado al hombre, que le rozan y le muerden y le acarician y le apasionan. No entendemos bien la vida efectiva del prójimo si no la vemos contrastando con la línea de otra vida suya posible, la que se obtiene restando la intervención deformadora del azar. Pertenece a la extraña condición humana que toda vida podía haber sido distinta de la que fue. Un puro azar decidió que Velázquez viviese toda su vida dentro de un fanal.

III. [El retrato, principio de la pintura]

Velázquez, durante su adolescencia sevillana, pintaba «bodegones». El tema del «bodegón» es una cocina o la mesa de una taberna donde hay platos, botellas, cántaros, hortalizas, pescados y algunas figuras humanas de las clases sociales más humildes. Al comenzar pintando «bodegones» Velázquez no hacía nada peculiar. Todos los muchachos artistas de su generación hacían lo mismo. Inclusive en la anterior no era raro encontrar algún pintor que se hiciera la mano pintando algún cuadro de este género, por ejemplo, Herrera *el Viejo*, maestro de Velázquez. Ya hemos visto por qué había pasado esto. Lo más característico del «bodegón» estriba, precisamente, en lo que no es: no es un cuadro de asunto religioso, no es una «mitología», en suma, no es lo que entonces se llamaba una «historia». En el «bodegón» no pasa nada ni aparece objeto alguno importante ni se busca en la composición una arquitectura rítmica de formas. El «bodegón» es la trivialidad pintada. Ahora bien, el arte tradicional y triunfante, el arte italiano había sido todo lo contrario. Pintaba la «belleza». Una tras otra las generaciones y escuelas de Italia habían ido extrayendo de esa cantera que es la «belleza» todas sus posibles formas. Se habían acumulado las experiencias de «belleza». Primero las más obvias, encantadoras y sanas -recuérdese a Rafael. Luego se había recurrido a la «belleza» de ciertas formas rebuscadas que eran ya formalismos. Cada vez más la pintura se hace retórica sin palabras. Hacia 1550 domina el prurito de producir *stupore*. Conste que este propósito y su enunciación con esta palabra tienen en la época carácter oficial. La «belleza» se convierte en estupefaciente. Hemos llegado al barroco. Tintoretto como Rubens pintarán en sus cuadros el puro movimiento, un frenesí dinámico. Los «manieristas» exagerarán todo esto y el buen Greco pretenderá *épater les bourgeois* haciendo en su presencia ejercicios de descoyuntamiento. Mas cuando esto pasa en el arte es que un ciclo de posibilidades artísticas ha concluido porque esas posibilidades se han agotado. La cantera que era la «belleza» y el formalismo está exhausta. En esta circunstancia de la evolución artística se encuentra con los pinceles en la mano un muchacho portentosamente dotado - Velázquez. Vio con radical claridad la situación y debió en su interior exclamar con irrevocable decisión: «¡La belleza ha muerto! ¡Viva lo demás!»

La cuestión está en descubrir qué es lo demás. Por lo pronto, la pura anti-belleza, la trivialidad-el «bodegón». Como no tomamos parte en las luchas que agitaron el pasado, nos parece tranquilo. Pero la especie humana es feroz y ha vivido en permanente pugna. Así, pintar bodegones, que hoy nos parecería la

más mansa ocupación, significaba hacia 1615 una faena subversiva y el colmo de la insolencia. Treinta años antes, el hijo de un albañil lombardo, Miguel Ángel de Caravaggio, había ejecutado el primer acto revolucionario contra la tradición de la pintura italiana y, en general, europea. Había dejado entrar en sus cuadros el «natural». Su arte se llamó «naturalismo». Los cuadros de Caravaggio producen espanto, como los actos de un terrorista. Todavía en 1633, Carducho, el viejo italiano que era pintor del rey cuando llegó a Madrid Velázquez y persiguió a este cuanto pudo con su envidia, llama a Caravaggio el «Anticristo». La verdad es que el pintor lombardo conserva lo esencial de la pintura barroca, que era el empeño de producir *stupore* y dar una impresión de *terribilita.* La innovación se redujo a introducir en sus lienzos personajes plebeyos y a cambiar el sentido del claroscuro. Había sido este hasta entonces un elemento abstracto que se empleaba para acusar el volumen corporal: lo claro y lo oscuro, es decir, la iluminación era convencional, arbitraria, lo mismo que el dibujo, y como este, por tanto, pura forma. Caravaggio se decidió a copiar una iluminación real, si bien escogiendo combinaciones de luz artificialmente preparadas: luz de cueva, en que un rayo alumbra violentamente una porción de la figura, quedando el resto de ella en negra tiniebla. Era, pues, una luz estupefaciente, patética, dramática, pero al fin y al cabo luz real, luz copiada. Esta es la luz de los bodegones que pinta Velázquez en su adolescencia.

Sin embargo, la intención es muy otra que la de Caravaggio. Veamos el famoso *Aguador corso* que está en la colección Wellington. Notemos primero que el dramatismo del claroscuro está muy rebajado. No es, como en el lombardo y en todos los «tenebrosos», verdadero protagonista del cuadro. Para estos es el claroscuro una tenaza que entre su resplandor y su tiniebla mantiene oprimidos, casi estrangulados cruelmente los objetos. En el bodegón juvenil de Velázquez renuncia a su tiranía y se humilla a no ser sino medio para que los objetos aparezcan. Estos son lo principal -los objetos, seres y cosas, no la composición, no el ritmo formal de las líneas, de masas y vacíos, de simetrías y arabescos, de luz y de sombra. Hay en este cuadro tres figuras: un cántaro, dos vasijas, una copa llena de agua. Se trata de un conjunto de retratos. La pintura es retrato cuando se propone transcribir la individualidad del objeto. Es un error creer que solo cabe retratar a un hombre, tal vez a un animal. Aquí tenemos, junto al retrato del viejo aguador y del muchacho y del personaje entrevisto en la oscuridad, el retrato de un cántaro, de unas vasijas, de una copa, que por lo mismo se convierten en *este* cántaro, *estas* vasijas, *esta* copa. El retrato -ya he dicho- aspira a individualizar. Hace de cada cosa una cosa *única.*

En efecto, Velázquez es retratista. ¿Cuántas veces no se ha dicho esto? Pero

al no añadir más, esa observación tan discreta oculta, más bien que declara, lo que en la obra de Velázquez, tomada en conjunto, hay de intento grandioso. No solo porque se puede ser retratista de muchas maneras y aquella afirmación silencia cuál fue la peculiar, única de Velázquez, sino porque nos presenta el arte velazquino del revés. Pues no se trata, sencilla y tranquilamente, de que Velázquez pintase retratos, sino que va a hacer del retrato principio radical de la pintura. Esto es ya cosa muy grave, audaz, peligrosa y problemática. Es hacer girar ciento ochenta grados el disco todo de la pintura. Téngase en cuenta que hasta el siglo XVII el retrato no era considerado como pintura propiamente tal. Era algo así como una para-pintura, algo secundario y adjetivo, de valor estético muy problemático, en cierto modo opuesto al arte. Porque el arte de pintar consistía en pintar la Belleza y, por tanto, en desindividualizar, irse del mundo. Un gran retratista no era considerado como un gran pintor.

Hay, en efecto, en todo cuadro una lucha entre las formas «artísticas» y las formas «naturales» de los objetos. Casi puede hablarse de una ley general en la evolución de todo gran ciclo artístico, según la cual tras una primera etapa en que esa lucha es indecisa, comienza el predominio de las formas constructivas sobre las formas del objeto. Ciertamente que aún no violentan aquellas a estas. El objeto es, en última instancia, respetado, pero se le obliga a que sus formas «naturales» sirvan para realizar las formas «artísticas». Es el momento clásico. Mas pronto el dominio de lo formal comienza a ser tiranía y violencia contra el objeto. Empieza la *surenchère* del formalismo, cuya primera manifestación es el manierismo. Tras este llega el «formalismo» de las luces a sojuzgar, a su vez, el tectónico de las líneas. En la encrucijada de estos dos manierismos y saturado de ellos está, por ejemplo, el Greco. El arte no puede seguir más allá en esa dirección y solo puede salvarle un movimiento revolucionario que hace triunfar en el cuadro al objeto y sus formas propias. Esto es lo que se ha llamado «realismo» y esto es lo que representa Velázquez. Mas decir de su arte que es realista no es sino la manera más enérgica de no decir nada.

En el arte, claro está, se trata siempre de escamotear la realidad que de sobra fatiga, oprime y aburre al hombre fuera del arte. Es prestidigitación y transformismo. Pero los modos de esa desrealización, congénita al arte, son innumerables y aun opuestos. Cuando Velázquez abandona la Belleza formalista hasta entonces procurada en la pintura y va derecho al objeto según se nos presenta en su cotidianeidad, a la vez humilde y trágica, no se crea que renuncia a desrealizar. Ello equivaldría a renunciar al arte. Pero antes de Velázquez la desrealización se lograba por el procedimiento menos difícil, a saber: pintando cosas que ni son reales ni pretenden serlo. Para Velázquez la cuestión se presenta

en términos inversos y mucho más comprometedores: conseguir que la realidad misma, trasladada al cuadro y sin dejar de ser la mísera realidad que es, adquiera el prestigio de lo irreal. Contémplese esas reinas e infantas, ese Inocencio X, esa escena de *Las Meninas,* aquellas damiselas envueltas en luz al fondo de *Las hilanderas.* Son documentos de una exactitud extrema, de un *verismo* insuperable, pero a la vez son fauna fantasmagórica.

¿Cuál es la magia con que logra Velázquez esta increíble metamorfosis en que a fuerza de acercarse más que ningún otro pintor a la realidad le proporciona toda la gracia de lo inverosímil? Porque de esto se trata: convertir lo cotidiano en permanente sorpresa. Si pasamos la vista a lo largo de su obra ordenada cronológicamente descubrimos en seguida el método de que se sirve. En efecto, desde aquel *Aguador corso* hasta su último cuadro -sean *Las hilanderas* o el retrato de la reina Mariana de Austria-, la técnica de Velázquez es un progreso continuo en una destreza negativa: prescindir. Frente a todo el pasado de la pintura europea, se esfuerza en eliminar la representación del volumen sólido, es decir, de cuanto en la imagen es alusión a datos táctiles. Ahora bien, las cosas de nuestro contorno real son para nosotros aún más cosas tangibles que visuales, son cuerpos. Hasta el punto de que al prototipo de lo irreal llamamos «fantasma», esto es, imagen puramente visual, que tocada no ofrecería resistencia a nuestra manos.

Así comprendemos lo que de otro modo resultaría excesivamente paradójico: que el realismo de Velázquez no es sino una variedad del realismo esencial a todo gran arte. Velázquez no pinta nada que no esté en el objeto cotidiano, en esa realidad que llena nuestra vida; es, por tanto, realista. Pero de esa realidad pinta solo unos cuantos elementos: lo estrictamente necesario para producir su fantasma, lo que tiene de pura entidad visual. En este sentido fuerza es decir que nadie ha copiado de una realidad menos cantidad de componentes. Casi podría reducirse esta proposición a términos estadísticos. Nadie, en efecto, ha pintado un objeto con menos número de pinceladas. Velázquez es, pues, irrealista. Hacer de las cosas que nos rodean presencias impalpables, incorpóreas, no es flojo truco de prestidigitación, de desrealización.

Con esto da cima Velázquez a una de las empresas más gloriosas que puede ofrecernos la historia del arte pictórico: la retracción de la pintura a la visualidad pura. *Las Meninas* vienen a ser algo así como la crítica de la pura retina. La pintura logra así encontrar su propia actitud ante el mundo y coincidir consigo misma. Se comprende por qué ha sido llamado Velázquez «el pintor para los pintores».

Ahora que hemos aprendido a no emplear ingenuamente el término «realismo», podemos decir qué dimensión de la realidad, entre las muchas que esta posee, procura Velázquez aislar salvándola en el lienzo: es la realidad en cuanto apariencia. Pero entiéndase esta palabra en su significación verbal: la apariencia de una cosa es su aparición, ese momento de la realidad que consiste en presentársenos. Nuestro trato ulterior con ella -mirada en derredor, tocarla, etc.- nos hace olvidar ese primer instante en que apareció. Mas si tratamos de aislarlo, de acentuarlo y trasladarlo al lienzo, hombres, paisajes, animales, cántaros, vasijas se convierten en «aparecidos», en espectros, en eternos *revenants.*

He aquí el único patetismo de este arte velazquino que es tan apático. En el cuadro, de pronto «aparece» un hombre o una mujer o un cántaro -es indiferente qué sea-. Lo importante estéticamente es que ese acto de aparecer está siempre repitiéndose, que el objeto está siempre «apareciendo», viniendo al ser, al existir.

Solo un hombre de alma distante y displicente, de índole apática podía pintar así. Es muy raro que vislumbremos en él calor alguno. Es todo lo contrario de un romántico, de un afectivo, de un tierno, de un místico. No le importa nada de nada. Por eso no *toma* el objeto, no va a él, no lo prende ni toca, sino que lo deja estar ahí -lejos-, en ese terrible «fuera» que es la existencia fuera de nosotros. Da unas pinceladas en el lienzo y nos dice: ¡Bueno, ahí está *ese!*...-y se va sin más comentario, sin volver siquiera la cara hacia lo que ha pintado-. Le atrae solo eso: que las cosas *estén ahí*, que surjan sorprendiéndonos, con aire espectral, en el ámbito misterioso, indiferente al bien y al mal, a beldad y fealdad, que es la existencia. Mas, aunque no es afectivo, es gran señor y, por tanto, generoso; por eso al dejar ahí las cosas las deja con la gracia que ellas tienen. Pero, antes de aclarar este último punto, concluyamos con el tema de la «realidad apareciendo».

El «naturalismo» de Velázquez consiste en no querer que las cosas sean más que lo que son. De aquí su profunda antipatía hacia Rafael. Le repugna que el hombre se proponga fingir a las cosas una perfección que ellas no poseen. Esos añadidos, esas correcciones que nuestra imaginación arroja sobre ellas le parecen una falta de respeto a las cosas y una puerilidad. Ser idealista es deformar la realidad conforme a nuestro deseo. Esto lleva en la pintura a perfeccionar los cuerpos precisándolos. Pero Velázquez descubre que *en su realidad*, es decir, en tanto que visibles, los cuerpos son imprecisos.

Ya Tiziano había advertido algo de esto. Las cosas en su realidad son «poco más o menos», son solo aproximadamente ellas mismas, no terminan en un perfil

rigoroso, no tienen superficies inequívocas y pulidas, sino que flotan en un margen de imprecisión que es su verdadera presencia. La precisión de una cosa es su leyenda. Lo más legendario que los hombres han inventado es la geometría.

Al hablar de Velázquez se dice siempre que pintaba el aire, el ambiente, etc. Yo no creo mucho en nada de eso ni he hallado nunca • que se aclare lo que con tales expresiones se quiere enunciar. El efecto aéreo de su figuras se deben simplemente a esa venturosa indecisión de perfil y superficie en que las deja. A sus contemporáneos les parecía que no estaban «acabadas» de pintar, y a ello se debe que Velázquez no fuese en su tiempo popular. Había hecho el descubrimiento más impopular: que la realidad se diferencia del mito en que no está nunca acabada.

Este rasgo fundamental de la pintura velazquina solo aparece con plena claridad cuando contemplamos su obra entera. En general, las intenciones radicales de un pintor solo resaltan teniendo a la vista todos sus cuadros y haciéndolos pasar ante nuestra memoria con cierta velocidad cinematográfica. Entonces vemos cuáles son sus caracteres continuos y progresivos: estos son los radicales. Sin embargo, aún hay que atender otra cosa tal vez más decisiva. No basta, en efecto, con advertir todo lo que un pintor ha hecho, sino que esa totalidad de su producción nos revela qué es lo que no ha hecho, y esto, más que nada, nos pone de manifiesto lo más íntimo de su intención artística. Se trata, claro está, de qué cosas, entre las que eran normales en la pintura de su época, se ha negado a hacer. Me sorprende en extremo que no hayan sido destacadas, como lo más característico de Velázquez, sus omisiones, Si no subrayamos estas no podremos percibir lo que hay de supremo en su actitud ante el arte pictórico y le otorga una situación aparte entre todos los demás artistas anteriores al siglo XIX. Me explicaré.

En el siglo XVII consistía la pintura en pintar cuadros religiosos y cuadros mitológicos. Todos los demás temas eran, diríamos, infra-artísticos: valían solo como curiosidades, como *folies*, incluso los de conmemoración oficial de victorias bélicas. Pues bien, Velázquez, apenas deja Sevilla, resuelve no pintar cuadros religiosos. Si no hubiese nunca faltado a esta resolución no tendríamos motivo para poder afirmarla. Pensaríamos que fue incapaz de pintar cuadros religiosos. Pero no: Velázquez pinta en Madrid cuatro cuadros de este género: el famoso *Cristo crucificado*, porque Felipe IV se lo pidió -caso excepcional- para las monjas de San Plácido; la *Coronación de la Virgen*, porque la reina se lo pidió para su alcoba; el *Cristo atado a la columna*, único cuadro con emoción

que produjo probablemente bajo la angustia de haber visto morir a una de sus dos hijas, niña aún, y *La tentación de Santo Tomás*, no sabemos por qué. La absoluta escasez del número y la excepcionalidad de los motivos nos sirven de documento para poder asegurar, con valor concreto, que Velázquez se niega a pintar cuadros religiosos. No es, sin duda, porque Velázquez fuera irreligioso. En España no había entonces *libertinos*, como los había en Francia, donde se dio este nombre a los ateos. Velázquez fue verosímilmente tibio en materia de religión -como lo eran muchos hombres de su tiempo-, pero sería antihistórico suponer que rehusaba pintar cuadros de iglesia por motivos de impiedad. ¿Por qué, pues, esta omisión?

Hacia 1630 en España, como en el resto de Europa, los grupos más selectos aficionados a la pintura, empezando por el propio Felipe IV, estaban cansados de cuadros religiosos. Un defecto de óptica histórica nos impide hacernos bien cargo del problema que este cansancio planteaba, porque suponemos que los temas pictóricos, los «asuntos» que posteriormente han sido conquistados para la pintura estaban ya entonces a la disposición de artistas y públicos. En general no se ha advertido lo difícil que es para la pintura justificar sus temas. Es siempre problemático y cuestionable qué sea lo que merece ser perpetuado en un lienzo. La religión, haciendo del tema religioso un pie forzado para la pintura, facilitó la solución del problema durante dos siglos, pero el historiador, que para entender el pretérito necesita deshacerlo e imaginar otros destinos posibles, debe «construir» en su mente lo que hubiera pasado con la pintura flamenca e italiana si la Iglesia hubiera prohibido pintar santos. Esta construcción nos permitiría determinar con alguna aproximación las ventajas y las desventajas que el favor prestado por la Iglesia a los artistas, incluso el amplísimo margen de libertad que les concedió, ha acarreado a la pintura. Ello es que hacia 1630 al cansancio que se sentía por los cuadros religiosos solo podía responderse con otro tema: las «mitologías». Así se llamaban entonces las composiciones con asuntos tomados a la religión pagana. No deja de ser curioso que la única gran posibilidad pictórica frente a los temas de la religión cristiana fueran los de otra religión poética. La Mitología fue, pues, algo así como una pararreligión al uso de poetas, pintores, escultores, que el Renacimiento había suscitado. Los dioses del paganismo representaban otra fauna, otras situaciones, otra tonalidad.

La obra de Rubens y luego de Poussin son el exponente de este apetito de mitos antiguos. ¿Qué actitud adoptará Velázquez ante esa exigencia de «mitologías»? Hemos visto que para Velázquez, a diferencia de todos los demás pintores de aquellos siglos, la pintura no es un oficio, sino un sistema de problemas estéticos y de íntimos imperativos. En él el arte, desprendido de sus

servidumbres gremiales, se hace sustancia pura y es solo arte. De aquí el pasmoso puritanismo de Velázquez, que es tan evidente a lo largo de toda su obra y que no ha sido advertido, tal vez porque Velázquez fue muy parco en frases y no se dignaba subrayar con gesticulaciones teatrales sus profundas y radicales resoluciones. Esto es lo que descubrimos cuando tras su negativa a pintar cuadros de santos le enfrontamos ante la otra única posibilidad de cuadro: las mitologías. ¿Qué hará Velázquez? Es el *experimentum crucis* en que podemos entrever su más íntima, recóndita idea de la pintura.

Velázquez pinta mitologías. Ahí están *Los borrachos*, que es una escena báquica; *La fragua de Vulcano, Marte, Argos j Mercurio,* algunos otros cuadros de asunto pagano que se han perdido. *Esopo* y *Menipo*$_y$ figuras semi-mitológicas. A todo esto hay que agregar su obra máxima -*Las hilanderas*-, en la cual, ignoro por qué, no se ha reconocido siempre una mitología, siquiera sea la de representar las Parcas tejiendo con sus hilos el tapiz de cada existencia. Pero todas estas mitologías velazquinas tienen un aspecto extraño ante el cual, confiésenlo o no, no han sabido qué hacerse los historiadores del arte. Se ha dicho que eran parodias, burlas, pero se ha dicho sin convencimiento. Es cierto que Velázquez, aun aceptando pintar mitologías, va a hacerlo con un sentido opuesto al que sus contemporáneos -pintores y público- buscaban en ellas. Para estos un asunto mitológico era una promesa de inverosimilitudes. Para Velázquez es un «motivo» que permite agrupar figuras en una escena inteligible. Pero no acompaña al mito en su fuga más allá de este mundo. Al contrario: ante un posible tema de este género Velázquez se pregunta qué situación real, la cual pueda con aproximación darse aquí y ahora, corresponde a la ideal situación que es el asunto mitológico. Baco es una escena cualquiera de borrachos, Vulcano es una fragua, las Parcas un taller de tapicería, Esopo y Menipo los eternos harapientos que con aspecto de mendigos pasan ante nosotros desdeñando las riquezas y las vanidades. Es decir, que Velázquez busca la raíz de todo mito en lo que podríamos llamar su logaritmo de realidad, y eso es lo que pinta. No es, pues, burla, parodia, pero sí es volcar del revés el mito y en vez de dejarse arrebatar por él hacia un mundo imaginario obligarlo a retroceder hacia la verosimilitud. De este modo la jocunda fantasmagoría pagana queda capturada dentro de la realidad, como un pájaro en la jaula. Así se explica cierta impresión dolorosa y equívoca que estos cuadros nos producen. Siendo los mitos la fantasía en libertad, se nos invita a contemplarlos reducidos a prisión.

Con ello se nos hace patente por qué Velázquez no quiso pintar cuadros religiosos. Son estos también asuntos inverosímiles. Pero si Velázquez hubiera querido emplear en su ejecución la misma fórmula que aplicó a las mitologías, el

resultado hubiera sido escandaloso. Uno de sus bodegones pintado en la adolescencia nos demuestra la clara conciencia con que Velázquez se comportaba ante esta cuestión. El lienzo llamado *Cristo de visita en casa de Marta y María* representa una cocina y en ella una vieja y una moza se afanan en la preparación de un yantar. En el aposento no aparece ni Cristo, ni Marta ni María, pero allá, en lo alto del muro, hay colgado un cuadro y es en este cuadro interior donde la figura de Jesús y las dos santas mujeres logran una irreal presencia. En esta forma se declara Velázquez irresponsable de pintar lo que, a su juicio, no se puede pintar. La ingeniosidad de la solución nos manifiesta hasta qué punto está resuelto desde mozo a no aceptar la tradición artística para la cual la pintura es el arte de representar inverosimilitudes.

La constancia con que Velázquez se comporta en esta dirección y las hondas preocupaciones que todo ello revela no pueden quedar rebajadas considerándolas simplemente como peculiaridades de un estilo pictórico. No; se trata de mucho más. Se trata de una nueva idea de la pintura, esto es, de la función que a la pintura compete en el sistema de las ocupaciones humanas. Velázquez, claro está, no ha manifestado nunca con palabras expresas su *credo* pictórico. No era su misión decir, sino pintar. El historiador del arte tiene que seguir otros métodos que el historiador de la literatura y del pensamiento. Tiene que hablarnos de hombres que no hablan. Ser pintor es resolverse a la mudez. Cuando un pintor se pone a «decir», a teorizar sobre su arte, lo que nos comunica no suele tener apenas que ver con lo que él mismo hace. Ejemplo, el *Trattato delta Pittura,* de Leonardo de Vinci. Ante una obra de rasgos tan acusados y tan permanentes -unos positivos, otros negativos- como la de Velázquez, tenemos la obligación de resolvernos a trasponer en conceptos las acciones y omisiones del pintor. Si hacemos esto bien el resultado será más firme que cuanto pudieran ofrecernos enunciaciones expresas del propio artista, las cuales, no en el caso de Velázquez, que fue un silencioso, pero, en general, suelen ser de ejemplar irresponsabilidad.

Yo me aventuraría, pues, a formular de este modo la actitud profunda de Velázquez ante el arte pictórico:

Para obtener sus efectos conmovedores -lo que suele llamarse emoción estética -la pintura había tenido siempre que huir a otro mundo lejos de este en que la vida humana efectivamente transcurre y acontece. El arte era ensueño, delirio, fábula, convención, ornamento de gracias formales. Velázquez se pregunta si no será posible con este mundo, con la vida tal cual es, hacer arte: un arte, por tanto, totalmente distinto del tradicional, en cierto modo su inversión.

Rompe amarras, en una resolución de enérgico radicalismo, con aquel mundo convencional y fantástico. Se compromete a no salir del contorno mismo en que él existe. Durante dos siglos se habían producido sin interrupción en toda Europa enormes masas de pintura poética, de belleza formal. Velázquez, en el secreto de su alma, siente ante todo eso lo que nadie antes había sentido, pero que es la anticipación del futuro: siente hartazgo de belleza, de poesía y un ansia de prosa. La prosa es la forma de madurez a que el arte llega tras largas experiencias de juego poético. Si contraponemos la actitud latente en los cuadros de Velázquez a la que palpita en toda la pintura anterior, nos parece aquella como una convicción de que todo ese arte anterior, aun siendo maravilloso, era pueril. No es posible, piensa Velázquez, que la prodigiosa destreza lograda en el manejo de los pinceles no tenga otra finalidad más honda, más *seria* que contar cuentos convencionales y crear vacías ornamentalidades. Este imperativo de seriedad es el que induce a la prosa.

Nadie entre los artistas contemporáneos sentía de modo parecido, al menos con suficiente claridad. Tenemos, pues, que representarnos a Velázquez como un hombre que, en dramática soledad, vive su arte frente y contra todos los valores triunfantes en su tiempo. No solo frente a la pintura de aquella edad, sino igualmente frente a los poetas de entonces. Por eso ni Velázquez simpatizó con estos ni encontró en ellos adhesión y resonancia.

No podríamos soñar comprobación más eficaz de esta interpretación nuestra que la ofrecida recientemente con la publicación del catálogo de la biblioteca de Velázquez, hecha por el señor Sánchez Cantón, uno de los más autorizados historiadores del arte español. Porque resulta que en esta biblioteca, de dimensiones importantes para el uso de entonces, no hay más que un libro de versos, y ese, un libro cualquiera. En cambio, se compone el resto de libros principalmente de ciencias matemáticas, a que acompañan no pocos de ciencias naturales, geografía, viajes y algunos de historia. Sobre biblioteca tal podrían estar escritos con mayúsculas estos dos títulos: *Seriedad* y *Prosa.*

Ahora se comprenderá por qué al comienzo de estas páginas he creído oportuno recordar que Descartes pertenece estrictamente a la misma generación de Velázquez. Las disciplinas en que ambos se ocupaban no pueden ser más distantes -son casi los dos opuestos polos de la cultura. Sin embargo, yo encuentro un ejemplar paralelismo entre estos dos hombres. También Descartes, en su profunda soledad, se revuelve contra los principios intelectuales aún vigentes en su tiempo, es decir, contra toda la tradición: contra los escolásticos lo mismo que contra los griegos. También le parece que la forma tradicional de

ejercitar el pensamiento es hierático formalismo, incapaz de integrarse en la vida efectiva de cada hombre, basado en convenciones mecánicamente recibidas. Es preciso que el individuo se construya por sí un sistema de convicciones forjado con las evidencias que en su fondo personal se producen. Para esto es menester limpiar el pensamiento de cuanto no es pura relación de ideas, desprenderlo de las leyendas que sobre la verdad nos proponen los sentidos. Así el pensamiento es traído a sí mismo y convertido en *raison.* Por otro lado, el ejercicio de esta pura razón tiene que ser sobrio, no complacerse en lucubraciones estériles, en contemplativos ensueños, sino partir resuelto con intención de llegar por el camino más corto, pero más firme, hacia una fundamentación de la técnica que alivie la existencia del hombre. El pensamiento tiene una misión de seriedad que hasta ahora no ha sabido cumplir. No olvidemos, en fin, que Descartes es el iniciador de la gran prosa que va a ser el estilo de Europa desde 1650 hasta la época romántica.

Uno y otro ejecutan, pues, la misma conversión en sus contrapuestas disciplinas. Como Descartes reduce el pensamiento a racionalidad, Velázquez reduce la pintura a visualidad. Ambos enfocan la actividad de la cultura sobre la inmediata realidad. Ambos son cismundanos y se orientan hacia el futuro. Porque ahora podemos expresar la sospecha de que Velázquez, acaso el mejor conocedor del pasado artístico que hubo en su tiempo, ve su gigantesca mole con admiración, pero, a la vez, como arqueología. Por eso se coloca sobre él con soberana libertad, es decir, lo aprovecha pero no consiente que gravite sobre su obra. No lo coloca ante él como modelo, sino a la espalda, como algo que fue.

Ahí está, en torno nuestro, la realidad cotidiana. ¿Qué había hecho con ella hasta entonces la pintura? Retorcerla, exagerarla, exorbitarla, repulirla o suplantarla. ¿Qué debe hacer en el porvenir? Todo lo contrario: dejarla ser, esto es, sacar el cuadro de ella. De aquí uno de los rasgos que desde luego llamaron fuertemente la atención en los lienzos de Velázquez: lo que sus contemporáneos llamaron el «sosiego» de esta pintura.

Si el que contempla los cuadros de Velázquez compara la primera impresión que recibe con la que producen en él los de otros pintores anteriores y hace un esfuerzo para definirse lo que aquella tiene de peculiar, tal vez se diga que siente una insólita comodidad. Nada en estos lienzos nos inquieta, a pesar de que en algunos se acumulan numerosas figuras y en *Las langas* se nos presenta toda una muchedumbre que en cualquier otro pintor presentaría un aspecto tumultuoso. Nos preguntamos cuál es la causa de este sorprendente reposo en la obra de un pintor que pertenece a la época barroca. Porque esta época había

llevado hasta el frenesí la pintura de la inquietud. No solo se representa el movimiento material de los cuerpos, sino que se aprovecha este para dar además al cuadro entero un movimiento formal, como si en él soplase una corriente veloz de fluido carácter, un abstracto vendaval. Incluso las figuras quietas poseen formas que están en movilidad perpetua. Las piernas desnudas de los soldados en el *San Mauricio* del Greco ondulan como llamas. Un ejemplo que aclara lo que quiero decir y que es prototipo del movilismo barroco puede verse en el *Cristo con la Cru*de Rubens, en Bruselas.

A todo esto se contrapone el sosiego de Velázquez. Pero lo más sorprendente de este sosiego es que Velázquez en sus cuadros de composición no pinta figuras quietas, sino que también están en movimiento. ¿De dónde viene, pues, el sentir nosotros tanto reposo al contemplarlos? A mi juicio, de dos causas. Una es el don genial que Velázquez poseía para lograr que las cosas pintadas, aun moviéndose, estuviesen ellas cómodas. Y esto, a su vez, proviene de que las presenta en sus movimientos propios, en sus gestos habituales. No solo respeta la forma que el objeto posee en su espontánea aparición, sino también su actitud. De aquí que su movilidad sea sosegada. El caballo a la derecha en *Las langas* se está moviendo, pero de un modo tan cotidiano que para nosotros, espectadores, equivale a quietud. No hablemos de los cuadros en que hay solo una figura, y esta en reposo. ¿Ha habido nunca Cristo más cómodamente colocado que el de Velázquez, un cuerpo que pueda estar más a gusto, más «arrellanado» en una cruz?

Pero Velázquez hace más en beneficio de sus figuras. No solo toma de ellas y no de su propia fantasía las actitudes en que nos las presenta, sino que entre los gestos y movimientos del objeto elige aquel en que este muestra más gracia, lo que los españoles llamamos «garbo». Esta gracilidad de las figuras velazquinas es su elemento poético. Pero conste que esta poesía viene también de la realidad y no de un formalismo que la fantasía del artista agregue a esta. Es, precisamente, el género de poesía que he llamado antes prosa. El pueblo español tiene el don de moverse con gracia en todos los grados de la escala social; hay la elegancia del «grande de España» y el «salero» en el andar de la mujer popular y la gracia del torero, cuyas actitudes son una danza ante la muerte. En esto consiste el «aire español» que los hombres del Norte descubrieron siempre en las figuras de Velázquez y es para ellos uno de los mayores encantos. Entre nuestros pintores solo Murillo ha tenido percepción de este tesoro étnico que es el repertorio de actitudes españolas, a la vez espontáneas y adquiridas en larga tradición. Como todo talento, este talento corporal para moverse con ritmo es una forma de cultura que tiene su iniciación y su progreso; en suma, su historia.

Pero hay otra causa más decisiva para que los cuadros de Velázquez engendren en nosotros esa impresión de sosiego tan inesperada ante un pintor de la época barroca. Esta causa es paradójica. Greco o los Carraci, Rubens o Poussin pintan cuerpos en movimiento. Estos movimientos aparecen justificados por una motivación vaga, imprecisa. De aquí que podamos imaginar las figuras en otras actitudes sin que el tema del cuadro varíe. La razón de ello es que esos pintores quieren que sus cuadros «se muevan», así, en general, y no se proponen retratar un movimiento individualizándolo. Mas observemos los grandes cuadros velazquinos. *Los borrachos* representan el instante en que Baco corona a un soldado beodo; *La fragua de Vulcano,* el instante en que Apolo entra en el taller del dios herrero y le comunica una maligna noticia; *La túnica de José*, el instante en que sus hermanos enseñan a Jacob los vestidos de aquel ensangrentados; *Las langas,* el instante en que un general vencido entrega las llaves de la ciudad a un general vencedor y este las rehúsa; los retratos ecuestres, el instante en que el caballo da una corveta; *Las Meninas*, un instante preciso... cualquiera en el estudio de un pintor. Es decir, que el tema de Velázquez es siempre la instantaneidad de una escena. Nótese que si una escena es real se compone por fuerza de instantes en cada uno de los cuales los movimientos son distintos. Son instantes inconfundibles, que se excluyen uno a otro según la trágica exigencia de todo tiempo real. Esto nos aclara la diferencia entre el modo de tratar el movimiento Velázquez y aquellos otros pintores. Estos pintan movimientos «moviéndose», mientras Velázquez pinta los movimientos en uno solo de sus instantes, por tanto, detenidos. Dos siglos y medio más tarde la fotografía instantánea ha conseguido hacer lo mismo y banalizar el fenómeno. No deja de ser cómico que los pseudo-refinados de hoy arrojen a los lienzos de Velázquez, como un insulto, su condición de fotográficos. Es, poco más o menos, como si echamos en cara a Platón ser un platónico o a Julio César haber sido un partidario más del cesarismo. En efecto, los cuadros de Velázquez tienen cierto aspecto fotográfico: es su suprema genialidad. Al enfocar la pintura sobre lo real llega a las últimas consecuencias. Por un lado, pinta todas las figuras del cuadro según aparecen miradas desde un punto de vista único, sin mover la pupila, y esto proporciona a sus lienzos una incomparable unidad espacial. Mas por otro, retrata el acontecimiento según es en cierto y determinado instante; esto les presta una unidad temporal tan estricta que ha sido menester esperar a la pasmosa invención mecánica de la fotografía instantánea para lograr nada parecido y, de paso, para revelarnos la audaz intuición artística de Velázquez. Ahora entenderemos bien su diferencia con los demás pintores barrocos del movimiento. Estos pintan movimientos pertenecientes a muchos instantes y, por lo mismo, incapaces de coexistir en uno solo.

La pintura hasta Velázquez había querido huir de lo temporal y fingir en el lienzo un mundo ajeno e inmune al tiempo, fauna de eternidad. Nuestro pintor intenta lo contrario: pinta el tiempo mismo que es el instante, que es el ser en cuanto que está condenado a dejar de ser, a transcurrir, a corromperse. Eso es lo que eterniza y esa es, según él, la misión de la pintura: dar eternidad precisamente al instante -¡casi una blasfemia!

He aquí lo que para mí significa hacer del retrato principio de la pintura. Este hombre retrata el hombre y el cántaro, retrata la forma, retrata la actitud, retrata el acontecimiento, esto es, el instante. En fin, ahí tienen ustedes *Las Meninas*, donde un retratista retrata el retratar.

LA REVIVISCENCIA DE LOS CUADROS[(2)]

Lo primero que hay que decir es, como corresponde, la más humilde verdad. Esta: la pintura es una cosa que ciertos hombres se ocupan en hacer mientras otros se ocupan en mirarla, copiarla, criticarle o encomiarla, teorizar sobre ella, venderla, comprarla y prestigiarse socialmente, por lo menos envanecerse con su posesión. Según esto la pintura consiste en un vasto repertorio de acciones humanas. Fuera de estas, aparte de estas, la pintura, lo que llamamos arte pictórico, no es nada, pues es solo el material que da ocasión a aquellas acciones -es el muro embadurnado de colores *affresco,* es la tabla esmaltada de colores al temple, es el lienzo empastado de colores al óleo. Mas donde, propiamente hablando, la pintura existe es en las acciones que en esos materiales terminan, o bien en aquellas -contemplación, goce, análisis, lucro- que allí empiezan. No huelga nada, repito, esta humilde recordación de que es la pintura mero ajetreo humano y no surge espontáneamente en los muros, como la gotera o el liquen, ni florece de pronto en los lienzos como un sarpullido. La pintura no es, pues, un modo de ser de las paredes ni un modo de ser de las telas, sino un modo de ser hombre que los hombres, a veces, ejercitan.

A cada una de las manchas que componen el cuadro solemos llamar pincelada. Pero el caso es que al tiempo mismo de darles este nombre olvidamos lo que estamos diciendo, olvidamos que la pincelada es el golpe de un pincel movido por una mano a quien gobierna una cierta intención surgida en la mente de un hombre. Seguimos en la región de los humildes decires, porque ello equivale a hacer constar perogrullescamente que las manchas están en el cuadro porque han sido allí puestas. Este carácter de haber sido puestas no queda abolido y como no siendo, una vez que están ya en el lienzo, sino que están allí en concepto de puestas, es decir, conservando perpetuamente la índole de signos o señales de la acción humana que las engendró. Aun sin que el hombre se lo proponga, difícil es que al actuar sobre una materia no deje en ella alguna huella de intencionalidad, esto es, que el objeto corporal, una vez manipulado por él, añade a sus propias cualidades la de ser señal, símbolo o síntoma de un designio humano.

Pero hay operaciones en las cuales producimos una obra material con la voluntad deliberada y exclusiva de que sea signo de nuestras intenciones. La

obra es entonces formalmente un aparato de significar. Una de las más amplias y egregias dotes del hombre es esta creación de signos, la actividad semántica. En ella lo que hacemos lo hacemos para que otro venga en noticia de algo que hay en nuestra intimidad y que solo puede ser comunicado al través de una realidad corporal.

El lenguaje es una de estas obras semánticas. La escritura es otra. Pero también lo son todas las bellas artes. No menos que la poesía son música y pintura sustantivamente faenas de comunicación. Como en la poesía el poeta dice a otros hombres algo, también en el cuadro y en la melodía. Mas esta palabra «decir» que, por el pronto, nos sirve para hacernos ver la pintura como un diálogo permanente entre el artista y el contemplador, una vez logrado esto nos estorba. Porque el «decir», el hablar es solo una forma de comunicación entre otras muchas y tiene sus caracteres especiales. Se trata precisamente en el lenguaje del instrumento más perfecto que para comunicarse tienen los hombres. Su perfección, muy relativa, claro está, consiste en que al «decir» no solo comunicamos algo, sino que lo patentizamos, lo declaramos de modo que no sea cuestionable qué es eso que queremos comunicar. Formulado de otra manera: el lenguaje va movido por la aspiración a que su actividad comunicativa no necesite, a su vez, interpretación. Que lo logre o no en cada caso, es cuestión secundaria. Lo importante es que la palabra procede animada por ese generoso propósito o ideal de entregar, sin más, su sentido. A esto me refería diciendo que el lenguaje, a la vez que comunica, declara -esto es, pone perfectamente en claro lo comunicado. La razón de ello es sencilla. El signo verbal lo es de un concepto y el concepto es lo claro por excelencia, es dentro de lo humano la máxima iluminación. De aquí que solo el concepto y, por tanto, el decir, sean solución. Todo lo demás es, en una u otra medida, enigma, intríngulis y acertijo.

El jeroglífico, por ejemplo, es una forma de comunicación donde vemos con toda claridad, sin más que abrir los ojos, ciertas figuras. Pero estas figuras se nos ofrecen con la pretensión de tener, además, un sentido. Este sentido no está en ellas declarado, patente, sino, al contrario, latente. Las figuras actúan tan solo como insinuaciones o sugestiones, diríamos como gestos mudos. De aquí que el jeroglífico exija un esfuerzo de interpretación. Pues bien, la pintura está más cerca del jeroglífico que del lenguaje. Es apasionado afán de comunicación, pero con procedimientos mudos. Ya Platón insiste en el mutismo del pintor. Toda la gracia de la pintura se concentra en esta dual condición: su ansia de expresar y su resolución de callar. Pintar es resolverse al mutismo, pero esta mudez no es una privación, no es un defecto. Se la adopta porque se quiere expresar precisamente ciertas cosas que el lenguaje, por sí, no podrá nunca decir. La

virtud de comunicación paladina, declaratoria, que este goza está lograda a costa de ciertas graves limitaciones. La principal consiste en que solo puede decir cosas muy generales. Ya el simple matiz determinado de un color es inefable [(3)].

Por eso la pintura comienza su faena comunicativa donde el lenguaje concluye y se contrae, como un resorte, sobre su mudez para poder dispararse en la sugestión de inefabilidades.

Una vez reconocida esta diferencia entre la expresión locuaz, palmaria, que es el hablar, y la expresión muda, reticente, que es la pintura, retrocedo a mi primera afirmación según la cual el cuadro existe solo como un conjunto de signos donde quedan perpetuadas intenciones. Por tanto que ver un cuadro implica entenderlo, descubrir la intención de todas sus formas, o, lo que es igual, que contemplar una pintura no es solo cuestión de ojos, sino de interpretación.

La repentinidad con que, sin exigirnos el menor esfuerzo, se entrega el cuadro a nuestra visión, es paradójicamente causa de que la pintura resulte, en verdad, la más hermética de las artes. La facilidad con que vemos el objeto material llamado «cuadro» halaga nuestra inercia y nos mueve a admitir que no hay nada más que hacer con él.

En cambio, el que al oír una pieza musical se da cuenta de que «no la ha entendido», no cree, sin más ni más, haberla de verdad «oído». Hay, pues, en la pintura una constitutiva contradicción entre lo patente que son sus signos y lo recóndito que es su sentido.

Nada adecuado percibiremos ante una obra pictórica si no comenzamos por respetar con entusiasmo su esencial mudez. Pero este respeto incluye dos cosas: una, que no pidamos al cuadro la declaración espontánea, automática de sus intenciones; otra e inversa, que porque el cuadro «no nos dice nada» en el sentido rigoroso del término, supongamos que hay en él porción alguna, aun mínima, que no sea portadora de muy precisa significación. La delicia de la pintura es sernos perpetuo jeroglífico frente al cual vivimos constantemente en una faena de interpretación, canjeando sin cesar lo que vemos por su intención. De aquí ese como efluvio de significación que mana continuamente del lienzo, de la tabla, del dibujo, del aguafuerte, del fresco. En suma, que el cuadro nos está siempre haciendo señas.

Pero nuestra reacción tiene que consistir en evitar todo ese vago e irresponsable cabrilleo de sugestiones que sobre el área pintada reverbera y obligarnos a atribuir al cuadro y a cada uno de sus trozos una significación precisa y única, la suya, la que le es congénita, no la que a nosotros, más o

menos plausiblemente, nos venga en gana suponerle. El método para lograrlo es arrancar enérgicamente el cuadro de las indecisas regiones donde suele dejarse flotar la obra de arte y tomarlo según lo que auténticamente es, a saber, como un fósil donde quedó mineralizado, convertido en mera e inerte «cosa», un trozo de la vida de un hombre.

No es esto una frase, sino, a lo sumo, fórmula exagerada de un rigoroso teorema. Cada pigmento es testimonio perdurable de una resolución tomada por el pintor: la de situar allí esa mancha y no otra. Esa resolución es el verdadero significado del pigmento y, por tanto, lo que necesitamos aprender a percibir. No es faena mollar. Porque una resolución no es una «cosa», sino un acto y los actos son realidades que consisten en pura ejecutividad. Hay, pues, que disponerse a ver el acto de resolverse a dar una pincelada como tal acto, esto es, «actuando», en ejercicio, no en su resultado -el pigmento elegido-, que es ya materia inerte. Dicho en otra forma: de ver la pintura tenemos que retroceder a «ver» el pintor pintando y, en la huella, resucitar el paso.

Nos importa mucho hacernos bien cargo de lo que hay dentro de la resolución que lleva al pintor a dar una simple pincelada. Por lo pronto hay la convicción de que esa mancha es la adecuada para obtener un efecto necesario en el organismo estético que es el cuadro. Pero esto quiere decir que el proyecto del cuadro entero forma parte activa de la resolución fautora de cada pincelada, que la nutre e inspira. Y ya tenemos que el pigmento singular al ser testimonio irrecusable de una pincelada lo es, a la vez, de la decisión que anticipa, íntegro, el cuadro. Esta idea del cuadro, presente y activa en cada una de sus manchas, es la que el pintor se propone comunicarnos y nada más. ¿Habremos de reconocer, en vista de ello, que al descubrir en la pincelada la intención general del cuadro hemos agotado su sentido y, por tanto, que no necesitamos más para entenderla?

En un estudio titulado *Principios de una nueva Filología*, que espero dar pronto a la estampa [(4)], formulo, entre otras, dos leyes de apariencia antagónica que se cumplen en toda enunciación. Una suena así: «Todo decir es deficiente» -esto es, nunca logramos decir plenamente lo que nos proponemos decir. La otra ley, de aspecto inverso, declara: «Todo decir es exuberante» -esto es, que nuestro decir *manifiesta* siempre muchas más cosas de las que nos proponemos e incluso no pocas que queremos silenciar [(5)]z. El cariz contradictorio de ambas proposiciones desaparece con solo advertir que defecto y demasía van referidos formalmente, como a un nivel, al decir. Ahora bien, decir es siempre un *querer* decir *tal cosa determinada.* Esta cosa determinada es la que jamás logramos decir con plena suficiencia. Siempre habrá una cierta inadecuación entre lo que

en la mente teníamos y lo que efectivamente decimos [(6)].

Pero esa cosa determinada que nos resolvemos a decir tiene una enorme cantidad de supuestos que quedan tácitos, porque nos parecen constar a aquellos que nos escuchan lo mismo que a nosotros. A nadie se le ocurre decir lo que presume que ya sabe el otro. Toda enunciación se perfila sobre un subsuelo de cosas que «por sabidas se callan», a pesar de que lo efectivamente dicho carece de sentido si esas cosas silenciadas no están presentes en la mente de los interlocutores. Según esto, la operación de hablar alguien con alguien solo puede producirse dentro de un ambiente de cosas comunes a ambos seres, o lo que es igual, decir algo implica innumerables otras cosas que se subdicen. Si tiramos de lo dicho extraeremos a la rastra, como si fuesen sus raíces, todo lo que con ello va subdicho, de suerte que, aunque es siempre muy poco lo efectivamente dicho, es mucho lo que, sin propósito y aun contra el propósito, queda manifiesto.

Pero aún hay que añadir más. Los supuestos actuantes en nosotros al decir algo no son solo los que nos constan. Bajo este subsuelo de lo que «por sabido se calla» opera otro aún más profundo y decisivo, constituido por los supuestos que, siendo activos en nosotros, tienen un carácter elementalísimo y tan radical que no nos damos cuenta de ellos. Si el que habla y el que escucha son contemporáneos, existirá entre ambos, con máxima probabilidad, coincidencia en esos radicales supuestos sobre los cuales o en los cuales «viven, se mueven y son». Por eso entre contemporáneos es posible, sin más, una relativa comprensión. Mas si el que habla y el que escucha -como acontece en la lectura de un texto antiguo o en la contemplación de un cuadro- son de épocas distintas, la comprensión es esencialmente problemática y reclama una técnica especial, sumamente difícil, que reconstruye todo ese subsuelo de supuestos que se callan, unos por sabidos y otros porque ni siquiera los sabe el que los calla, aunque influyen en él vivaces. Esta técnica es lo que llamamos «historia», la técnica de la conversación y la amistad con los muertos. Como se ve ya desde aquí, la historia solo es lo que tiene que ser cuando consigue entender a un hombre de otro tiempo mejor que él mismo se ha entendido. En rigor, la historia no se propone más que entender al antepasado como él mismo se entendió, pero resulta que no puede lograr esto si no descubre los últimos supuestos desde los cuales el antepasado vivió y en que, de puro serle evidentes, no podía reparar. Por tanto, para entenderlo como él se entendió, no hay más remedio que entenderlo mejor.

La «ley de deficiencia» y la «ley de exuberancia» no constriñen su régimen al campo del decir, sino que valen para toda actividad semántica, por tanto, para

la pintura. De ambas importa aquí únicamente la segunda, que proclama el carácter supererogativo de toda expresión voluntaria.

Podríamos reconocer que la significación de una pincelada se agota cuando nos hemos hecho presente el proyecto general del cuadro que el pintor tenía en su caletre y que está presente en cada una de ellas, si ese proyecto y la resolución de ejecutarlo naciesen por generación espontánea y fuesen algo en sí mismo completo.

Pero la verdad es todo lo contrario. La idea del cuadro y la decisión de pintarlo son solo la concreción particular, aquí y ahora, de una actuación previa en que aquel hombre estaba, a saber: la de ejercer el oficio de pintor. Lo que ahora va a pintar es tal, en primer lugar, porque de antemano había entendido de una cierta manera ese oficio. Si lee esto un historiador del arte lo entenderá como si se tratase solo de que, en efecto, cada pintor se adscribe a un estilo. Sin duda, el cuadro nace siempre en la matriz de un determinado estilo, es decir, de ciertas formas genéricas de pintura que el autor había preferido. Esta preferencia está, pues, actuando y presente en cada pincelada, y como ella surgió en el pintor en vista de los estilos vigentes en su época, que son, a su vez, el resultado de las experiencias pictóricas anteriores, gravita todo ello sobre cada pincelada como una enorme masa de influjos efectivos que es preciso resucitar si queremos, de verdad, entenderla. Quede advertido ya, aunque de pasada, ser indiferente para que los estilos vigentes en su época intervengan en el cuadro de un pintor que este se adscriba a uno de ellos o resuelva pintar frente y contra todos ellos. Ni que decir tiene que la vida, el ser del individuo depende de su época, pero es preciso acabar de una vez para siempre con el simplista entendimiento de esta verdad, que consiste en suponer al individuo siempre coincidente con su tiempo. No hay tal: la dependencia en que estamos de nuestro tiempo es tanto positiva como negativa -es coincidir y es oponerse. La dosis de uno y otro signo varía ampliamente en los diferentes individuos. Procede este error del irreflexivo tópico que lleva a considerar los «grandes hombres» como representativos de su época, cuando es tan patente que muchas veces han representado todo lo contrario. Pocas cosas como esta revelan tan claramente lo poco que se ha pensado sobre la estructura de la realidad histórica. Para comprender a Velázquez conviene estar muy alerta en este punto, porque vamos a descubrir si su arte es un combate sin pausa contra su siglo.

Pero decir que cada pintor entiende de una cierta manera su oficio no significa solo que pinte siguiendo un determinado estilo. Además y antes que eso significa que toma su oficio, en cuanto «oficio», de una peculiar manera. Es

grave cosa en el hombre esta cuestión de su oficio. Porque «oficio» es nada menos que aquella ocupación a que dedicamos la porción mayor y mejor de nuestra vida. ¡Imagínese cuál será el cúmulo de influjos que se ejercitan sobre nosotros para resolvernos a adoptar un oficio y mantenernos en él! Es una de las grandes decisiones y, por tanto, de las más íntimas y personales. Sería inconcebible, pues, que esa resolución no tuviese un perfil también individualísimo. Lo que pasa es que los «oficios» son propiamente figurines o figurones sociales, con carácter, como todo lo social, genérico, típico y tópico, que encontramos establecidos al modo de instituciones -lo que en efecto son- dentro de la sociedad a que pertenecemos, como en el escaparate de un sastre los diversos uniformes. Al comenzar la vida vemos agitarse ante nosotros e* sacerdote, *el* militar, *el* intelectual, *el* comerciante, *el* pintor, *el* ladrón, *el* verdugo. Cuando decidimos *ser* una de esas cosas lo hacemos siempre corrigiendo el esquema genérico de esas figuras sociales según nuestra individual vocación. Nadie, como no sea un caso extremo de vulgaridad, quiere ser médico, así en abstracto y según el esquema tópico que esa figura pública representa, sino médico de una cierta singular manera.

Hemos dicho, pues, muy poco de un hombre cuando hemos dicho que es pintor. Tenemos inmediatamente que preguntarnos: ¿qué entendía ese hombre por «ser pintor»? ¿Con qué cualificaciones precisas se determinaba a serlo? Y aun algo más simple y obvio tenemos que definir, a saber: ¿en qué cantidad aceptaba dentro del ámbito de su vida ese oficio? Los grados más diversos son posibles: desde el mero «aficionado» hasta el jornalero de la pintura. ¡Pasmoso que, precisamente, los historiadores de Velázquez no se hayan planteado esta cuestión, que es una de las primeras con que topamos al intentar entenderlo!

Una de las cosas que más influyen en cuál sea el estilo de un pintor es cómo tome el oficio. Por tanto, va también incluso este elemento en la significación de cada pincelada. Pero esto -adoptar un oficio y ello de una precisa manera- no es ya cuestión meramente artística. Hasta aquí todo lo que íbamos encontrando manifiesto en el pigmento era asunto estético, pero ahora transcendemos el círculo del arte y salimos a la totalidad de una vida. El oficio se decide en vista del panorama con que la existencia se nos presenta. Es una elección entre las formas de ser hombre que la época nos propone como posibles, o es, frente a todas estas, una radical invención nuestra a que llegamos en vista de que las vigentes no nos satisfacen. El primer pintor lo fue porque las otras maneras de ser hombre no le petaban [(7)]. Que un individuo se resuelva a ser pintor y a serlo de tal preciso modo, depende, pues, por un lado, de lo que sea su época, y en ella, el oficio de pintor; mas por otro, de lo que él sea como hombre. Es

sencillamente inconcebible que los historiadores del arte ignoren todas estas cuestiones. Cuando han dicho que un hombre es pintor se quedan con su pintar y dejan al hombre. Es lo que llamo la «falacia del atributo». Aplicamos a un sujeto un atributo, pero éste se nos vuelve león y se traga al sujeto sin que quede de él ni la raspa. Se trata de una enfermedad constante que padece el intelecto. Yo intento aquí reobrar radicalmente contra ese morbo y siguiendo, como siempre, dócil a mi maestro Perogrullo, invito a reparar que si es cierto decir de un hombre que es pintor, es mucho más cierto afirmar que ese pintor es un hombre y que lo es no solo aparte de ser pintor, sino en tanto que pintor, pues pintar no es, en absoluto, otra cosa que una manera de ser hombre. La tradición estúpida que coloca el arte en no se sabe qué región exenta y extravital tiene que quedar resueltamente desnucada. Solo así podrá comenzarse a hablar de arte con algún rigor y sentido y no, como es uso, hacer de lo estético una behetría de mar a mar. En el hecho de ser pintor desemboca la vida entera de un hombre y, por tanto, la de toda su época. Y todo ello vive en cada pincelada y tiene que ser resucitado, visto en actividad, ejecutándose, funcionando. En suma, ver bien un cuadro es verlo haciéndose, en un perpetuo estarse haciendo, dotarlo de reviviscencia actualizándonos la biografía del autor. Solo así llegamos a la auténtica realidad del cuadro [(8)].

Aun sin las razones de trastierra que me han llevado a mí a caer en la cuenta de la importancia que tiene para entender un cuadro precisar cómo el pintor tomaba su oficio, debieron los historiadores del arte tropezar pragmáticamente con ello. Eximio ejemplo es el caso de los tres grandes pintores españoles -Velázquez, Zurbarán, Alonso Cano- pertenecientes, por cierto, a la misma generación. ¿Cómo han podido los historiadores del arte aclararse la obra de estos tres pintores sin reparar en la influencia, tan manifiesta en ella, del modo diverso como tomaron su oficio? Tal vez en otros casos no brincan con tanta agilidad a la vista ese influjo y esa diferencia, pero frente a la tríada de maestros se ve uno atropellado por ambos hechos. Los tres son hombres del mismo tiempo, de la misma nación, educados en la misma ciudad, amigos desde la adolescencia -sin embargo, la distancia en la manera de tomar su oficio es entre ellos enorme, y para los efectos en la diferencia de sus estilos, decisiva. En las páginas siguientes habremos de presentar esta diferencia. Pero no solo hay cambios de estilo y bajo ellos, como realidad más honda, modos particulares de tomar el hombre su oficio de pintor, sino que aún hay un estrato más profundo de cambios en el arte.

Sería incurrir en repeticiones anticipar aquí lo que sobre ello hay que decir, pero era, a la vez, conveniente aludir desde luego a ese concreto caso para obviar

la deplorable tendencia surgida ya seguramente en el indócil lector a suponer -el lector español, de temple bronco y espantadizo, suele más que leer contraleer y su indocilidad le impide, a veces, enterarse de lo negro que se le pone delante- a suponer que cuanto va dicho en esta introducción son «vagas teorías» a que no corresponde realidad.

Claro es que si se muestra recalcitrante siempre cabe desafiarle, a él o a quien sea, a que explique una pincelada cualquiera de Velázquez sin hacer intervenir en ella la biografía entera del pintor -la cual implica toda la historia de su tiempo- y con intervención sustantiva y directa, no meramente oblicua y adyacente, eligiendo para ello no una pincelada sobresaliente, que desde luego anuncie su riqueza significativa, sino una de las más míseras e inanes, por ejemplo, cualquiera de las que componen el fondo puesto a sus *Pablillos de Valladolid*. Se trata de una serie de pigmentos que no pretenden representar objeto alguno ni real ni imaginario, ni preciso ni difuso. Lo que nos ponen delante no es cosa ninguna, ni es siquiera un elemento. Aquello no es tierra, no es agua, no es aire. En la intención con que el autor dio estas pinceladas nos es, desde luego, palmario que se proponen desterrar de nuestra vista toda alusión a figura o forma cualesquiera, vaciar nuestra atención de cuanto no sea el cuerpo del truhán. A este fin embadurna el lienzo con una materia homogénea e informe, en que nada atrae ni distrae, y además emplea para ello un color pardusco que no es color de nada, un color inventado *ad hoc* en el taller para servir exclusivamente una finalidad de técnica pictórica: destacar la figura de Pablillos y de ella su volumen o corporeidad -valor plástico este último que pronto desaparecerá de sus cuadros. Aun sin demorarnos en ello, reparemos ya aquí en lo poco que nos sirve calificar la pintura de Velázquez como realismo. Pues aun admitiendo por un momento que esta apelación valga para el modo de estar pintado el personaje, no vale para el cuadro, porque el cuadro no es solo la figura, sino también el fondo, y este fondo no solo no es realista, sino que ni siquiera es irrealista, sino franca y violentamente des-realista, ya que busca anular en torno toda remembranza de objeto. Velázquez ha querido aquí crear la nada en torno a Pablillos rodeándole de una invención arbitraria que es un mero experimento de taller.

Ahora bien, cincuenta años antes un lienzo así no hubiera sido considerado por nadie como un cuadro, sino como una pintura en gestación, inapta aun para salir del obrador. Este cuerpo flotando en el vacío, como un negro aerostato, solo podía ser un feto de cuadro. La claridad, pues, que este primerísimo sentido de la pincelada nos ofrecía se nos niebla gravemente. Porque ahora resulta que ni siquiera sabemos si es la pincelada de un cuadro o la de un boceto, con lo cual

sale del lienzo disparado contra nosotros, como un chorro a presión, todo este rosario de ineludibles cuestiones:

1. ª Un lienzo en este estado ¿es para Velázquez un cuadro? A esto podemos contestar, desde luego, sin más que echar una ojeada instantánea sobre toda su obra, diciendo que casi todos los cuadros de Velázquez son, en una u otra medida, por una u otra razón, lo que pocos años antes todo el mundo hubiera llamado «cuadro sin acabar».

2. ª ¿Qué ha tenido que pasar en la evolución interna de la pintura para que un pintor pinte formalmente «cuadros sin acabar»?

3. ª Cualesquiera fueran las causas en virtud de las cuales la evolución hubiera *debido ser* tal, habría resultado imposible si una parte del público no hubiera llegado al punto, en su educación artística, de poder *ver* como cuadro completo un «cuadro sin acabar». Por tanto, ¿qué ha pasado en la evolución externa -social, colectiva- de la pintura para que esto fuese posible? Nótese la enormidad que ello representa. Como todas las artes, la pintura empieza produciendo obras que gusten al público. Es el pintor quien busca al contemplador y a él se adapta. El cuadro es pintado para seres humanos gobernados por exigencias e intereses humanos y he aquí que, de pronto, la pintura se vuelve del revés, da la espalda al público y produce obras que, en notable proporción, solo tienen sentido desde el punto de vista técnico del pintor: son experimentos de taller. Ello significa que una parte decisiva del público está dispuesta a que se cambien las tornas y ser ella quien se adapte a las predilecciones del pintor como técnico. Sin percibir lo escandaloso y enigmático del hecho, llamóse muchas veces a Velázquez en el siglo pasado -sobre todo por ingleses y franceses- «el pintor para los pintores». Este arte de Juan Palomo, esta pintura para pintores no es demasiado extraña en un tiempo como el nuestro que tiene también una física para los físicos, hermética para los demás mortales, un derecho para los juristas (Kelsen), una política para los políticos (revolucionarios profesionales), pero no se sabe cómo y en qué sentido pudo darse hacia 1640.

4.ª Cambio tan radical no puede nivelarse considerándolo solo como un nuevo estilo. Supone, más bien, que ha cambiado lo que se entiende por pintura, que esta ocupación -crearla o gozarla- tiene un papel y una función en la economía general de la vida distinta de la que en las generaciones anteriores había tenido. Es un error fundamental creer que las variaciones en la historia de un arte se reducen a variaciones de estilo, cuando en muchos casos se trata de que se ha modificado el sentido mismo de ese arte, lo que la humanidad cree

estar haciendo cuando lo ejercita, la finalidad a que responde en el organismo de la existencia. La identidad de nombre -poesía, pintura, música- que aplicamos a producciones de todos los tiempos ha ocultado estos cambios sustantivos sin aclarar los cuales es vano querer, en serio, «hablar de literatura, de pintura, de música». La poesía en Homero, en Lope de Vega, en Verlaine no es diferente solo por la diferencia de los estilos, sino que «hacer poesía» significa una ocupación distinta en cada uno de ellos. Parejamente la pintura en la Cueva de Altamira, en Giotto, en Velázquez, aún más que como estilo, se diferencia como función viviente. El pintor de Altamira al pintar está practicando magia, Giotto está rezando *al fresco*, Velázquez pinta pintura como tal. Por cierto que de los tres modos de ponerse a pintar el más extraño, el más difícil de entender es este último [(9)]. Sostengo que, sin aspavientos revolucionarios -Velázquez es el gran señor incompatible con todo aspaviento-, en él la pintura sufre el cambio más radical que había experimentado desde su iniciación en Giotto. Ya veremos en qué consiste.

Es evidente que cambios de este porte no son hecho doméstico del arte, originado solo o principalmente en su evolución interna o en su evolución externa (social), sino que, tratándose de una variación en el puesto y papel que a un arte atañe en la esfera toda de la vida, pertenecen a la evolución integral de esta. Trascienden, pues, de la historia del arte y nos consignan a la historia entera, la única que es verdaderamente historia [(10)].

Cuando al hablar, un momento hace, de que cada pintor toma su oficio de una cierta manera, hacía yo notar que esta expresión puede entenderse en dos sentidos -uno trivial, en que oficio vale como estilo; otro más penetrante, en que lo que toma el artista a su modo es el oficio en cuanto oficio-, dejé para este lugar una tercera potencia de significación que esas palabras pueden tener. En efecto, si la pintura varía, no como mera variación de estilo, sino nada menos que como función de la vida humana, claro es que con ello se modifica radicalmente el rango, carácter e inspiración del oficio.

5.ª Porque todos los números antecedentes convergen para imponernos esta pregunta: si en Velázquez la pintura cambia no solo de estilo, sino de sentido humano y se vuelve «pintura para pintores», ¿cómo entiende y toma su oficio? ¿Cómo siente él su profesión? ¿Cómo recibe el público ese modo de «ser pintor»? Porque, ya lo he dicho, sin ciertos grupos que aceptasen la innovación Velázquez no existiría, pero es incuestionable que la mayor parte del público se resistía a tolerar un pintor de «cuadros sin acabar». No es solo el viejo y envidioso Carducho quien alude a ese hecho escandaloso en casi todas las

páginas de su libro, sino que entera la vida de Velázquez transcurre envuelta en un equívoco comportamiento de su contorno social. Yo no tengo culpa de que esto no sea notorio ni se haya dicho nunca; pero, como veremos, salta a la vista, se entiende, de quien no sea ciego. Mas si esto es así, necesitamos rectificar la idea que habitualmente se tiene de quién fue el hombre Velázquez, de lo que fue su vida y de lo que es su obra. Es sólito y muy atinado caracterizar esta por el reposo y la impasibilidad que manifiesta y nos consiente degustar. Como, por otra parte, en la vida de Velázquez no hay ninguna escena melodramática, ni hirió a ningún convecino o acaso a su mujer -cosa que hizo Alonso Cano-, ni le vemos andar a la greña con nadie ni hacer el menor aspaviento, se resolvió que en sus cuadros no había más que reposo o impasibilidad, no había, pues, lucha, fiereza y heroísmo. No suele estar pronta la pupila más que para heroísmos que aun siendo efectivos lo son con instrumentación retórica. Se es de ordinario ciego para el heroísmo que se oculta y recata a sí propio, mudo, sordo y sin perfil, pero tanto más terco, resuelto y permanente. Todo esto trajo consigo que los historiadores del arte acallasen una sensación punzante y desazonadora que, por fuerza, les había llegado siempre de los cuadros velazquinos o más bien de tras ellos. Sin duda nos ofrecen reposo, impasibilidad tan resueltamente que por ello a muchos parece la obra de Velázquez «vulgar» y que «no dice nada». Son gentes las cuales necesitan que el pintor las halague o que finja siquiera preocuparse tanto de ellas que empiece a puñetazos con ellas o, por lo menos, que ejecute un número de circo descoyuntándose en su presencia, como hace el buen Greco. Pero tras ese reposo e impasibilidad, los historiadores del arte, hombres por fuerza sensibles a estas cosas, tuvieron que tropezar con un *hinterland* de fisonomía muy distinta, adusto, duro, implacable e infinitamente desdeñoso y distante, como no trasparece, que yo sepa, en ningún otro pintor de toda la historia del arte. Se comprende que aquella casta de contempladores no perciba esto, porque son gente petulante, como lo es siempre el irresponsable, y a lo que menos están preparados es a que un cuadro sople sobre ellos bocanadas de desdén. Los historiadores del arte han visto esto, han tenido que verlo siempre, pero no han sabido qué hacer con ello. Les parecía contradictorio del reposo, tranquilidad, impasibilidad patentes en este arte, sin caer en cuenta de que esas cualidades no son regaladas, antes bien, son un resultado, logros a que el artista llega merced a enérgicos esfuerzos que son, por lo mismo, de signo contrario a lo conseguido con ellos y resultante. Los ingredientes con que está hecha una cosa son siempre y por fuerza de distinto cariz que el compuesto en el cual desaparecen actuando a retaguardia. El reposo de Velázquez está logrado y sostenido a pulso, merced a una constante tensión, digamos más, a un *combate sin pausa contra todo su siglo.* Esta dureza que hay en los cuadros de Velázquez

tras su reposo incomparablemente cómodo es la dureza de un bíceps contraído y la fiera disciplina de un combatiente en la brecha, resuelto a no ceder un paso ni pactar en lo más mínimo. Y todo ello sin ninguna gesticulación, sin permitirse retórica de beligerante, sin anunciar en los periódicos que va a luchar, que ya está luchando, que continúa luchando, haciéndolo simplemente día tras día. No hay vida de hombre eminente a quien le hayan pasado menos cosas que la de Velázquez, de aspecto más vacío y nulo. Sin embargo, esa vida como hueca está toda ella llena de lucha en cuanto a su arte se refiere. De aquí que sea una de las vidas más enigmáticas, difíciles de entender con que puede tropezarse. Hay que entrar en ella, por lo mismo, máximamente alerta, dispuesto a no fiarse uno ni de su propia sombra, seguro de que este señor tan displicente, genio de la reticencia, no va a orientarnos lo más mínimo sobre su arcano destino, sino que quedamos atenidos tan solo a nuestra capacidad de detectivismo, auxiliado por algún método claro que nos impida perdernos en el laberinto que es siempre una existencia humana.

Véase cómo nuestra atención, sin más que oprimir levemente el pigmento, ha recibido de este un borbotón de vivacísimas cuestiones. Tras de la mancha que yace inerte en el lienzo, entregada a su quietud y estupidez de mineral, se incorpora, tenso y vibrando, todo un organismo de anhelos y renuncias, de ataques y defensas, de influjos positivos y negativos, de creencias y de dudas -todo Velázquez, en fin, viviendo íntegramente en ese instante mientras sus dedos se agitan sobre la paleta preparando la pincelada. Esos dedos de pintor -dice Bellini, escritor italiano de aquel siglo- son *dita pensosa*, dedos meditabundos, llenos de preocupaciones, donde se condensa toda la electricidad de una existencia, como en la borna de la dínamo cuando el chispazo va a fulgurar. Y eso, todo eso, es lo que necesitamos resucitar, verlo de nuevo funcionando, operante, aconteciendo para poder presumir de que hemos visto, en verdad, la pincelada.

Aunque lo dicho es solo una esquemática selección entre muchos otros temas que sería forzoso suscitar, ejecutada con la finalidad exclusiva de abrir brecha en el hermetismo de algún díscolo lector, puede servir como ejemplo del método que en este libro se sigue. En ese ejemplo cabe comprobar, paso por paso, que no se trata de cuestiones añadidas por mí al hecho que es el pigmento, traídas a colación en virtud de extrínsecas reflexiones, sino que todas ellas provienen de él, están dentro de él y él nos las impone. Al hacérsenos equívoca, problemática aquella pincelada nos transfiere a una esfera más amplia que parece prometernos la clave del enigma. Esta esfera más amplia es la obra entera de Velázquez contemplada bajo el ángulo preciso de si es en ella o no frecuente el

«cuadro sin acabar». Mas la respuesta afirmativa no hace sino convertir esa esfera toda en un nuevo problema: cómo es posible hacia 1630 una pintura que pinta cuadros sin acabar. Y como entrevemos ya en una primera ojeada que esa pintura fue posible, *pero no era un hecho normal y cómodamente asentado et: los usos del tiempo*, no tenemos más remedio que desembocar en el problematismo integral de la vida de Velázquez, la cual no pudo ser una vida normal ni cómoda, cualesquiera sean las apariencias y la figura tradicional que se le atribuyan.

Se trata, pues, de una trayectoria en que cada paso nos obliga a dar el siguiente con dialéctica necesidad. Esta dialéctica no es de conceptos, sino real; no es del *logos*, sino de la cosa misma. Es la dialéctica del hilo al tirar del cual sacamos el ovillo. Nosotros queríamos la hoja, solo la hoja, pero resulta que la hoja no termina en sí misma, sino que prosigue en el pedúnculo. Tenemos que llevarnos también el pedúnculo. Pero este continúa en la rama que emerge de un tronco sostenido por ocultas raíces. Si queremos, de verdad, llevarnos la hoja, tenemos que arramblar con el árbol entero después de desenterrar su raigambre. Es el destino ineluctable de todo lo que es esencialmente parte de un todo: aquella solo es lo que es refiriéndola a este. Lo cual demuestra que si un cuadro es algo más que la materia textil del lienzo y la madera del marco y la química de los colores, vale como verdad literal lo arriba dicho: que un cuadro es el fragmento de la vida de un hombre y no es otra cosa.

Tomándolo así, por tanto, en su más auténtica realidad, conseguimos la reviviscencia del cuadro que es la forma óptima -y, en consecuencia, ejemplar- de su contemplación. No pretendo podar a nadie el albedrío para que no mire los cuadros según le venga en gana; pero conste que cualquiera otra manera distinta de aquella es secundaria y deficiente.

Inevitablemente, el «beato del arte» clamará que delante del cuadro no le interesa nada su historia ni la del autor, sino la contemplación puramente estética, porque «los valores artísticos son eternos». Esta es la beatería. Hoy, más que nunca, se ha dado en ornar con el epíteto de eternas las cosas más diversas, hasta el punto de que lo eterno se ha puesto a perra gorda el ciento. Frente a este abismo, que no es sino frivolidad a lo divino, conviene hacer constar que en el hombre en cuanto hombre no hay nada eterno, sino que todo es en él transitorio, corruptible, cosa que llega un día y otro día se va, cuna en vuelo a sepultura. No hay una «belleza eterna» ni una «eterna verdad». El hombre es lo contrario de todo eso, porque es esencialmente un menesteroso -el menesteroso de eternidad. De la eternidad tenemos solo el muñón. El que carece de eternidad tiene que

contentarse con transcurrir, y esa faena de transcurrir es lo que hace el tiempo. Mas el tiempo efectivo no es el de los astros, que es un tiempo mineralizado, abstracto, irreal y que, por eso, porque es irreal, se da el lujo fácil de no acabar nunca. Ese tiempo que fabrican los relojes solo existe si alguien lo cuenta y lo mide. El tiempo verdadero, en cambio, es el que absolutamente se consume y se acaba, el que consiste de suyo en horas contadas, en suma, el tiempo viviente cuyo nombre propio es «historia». La razón de este nombre está en que todo hombre al vivir su tiempo se encuentra en él con vestigios de otro que no es el suyo, tiempo vivido por otros hombres y ya consumido que, por eso, se llama «pasado». Esto proporciona a la existencia humana el extraño carácter de que no empieza, sin más, cuando en efecto empieza, sino que «viene de antes». Para que no lo dude, para que no lo olvide, dondequiera que ponga los ojos ve alzarse, como una espectral ruina amonestadora, el fantasma del pasado.

De manera formal no cabe, pues, contraponer una contemplación puramente estética a una contemplación histórica del arte. El que cree practicar aquella hace, sin advertirlo, uso de esta, salvo que se contenta con la cantidad de historia que buenamente tiene en la cabeza. Inexorablemente, una vez que despertó en el hombre el sentido histórico, toda contemplación lleva consigo la óptica histórica: el objeto del pasado se ve como tal, localizado en su efectiva lontananza. Viceversa, la visión histórica del arte es siempre también estética, y aún habría que decirse que en cierto modo implica toda una serie de «vistas» estéticas de la obra, todas las que corresponden a los diferentes estados por que ha pasado. Precisamente es este uno de los enriquecimientos que trae consigo provocar la reviviscencia de los cuadros.

El tesoro del pasado artístico europeo, sobre todo sus más famosas obras, a fuerza de constarnos se nos ha transformado en un desván de muebles caseros; nos hemos habituado a ellos, y embotándose nuestra percepción resulta que no *nos son.* Mas si conseguimos verlas en su *statu nascendi* las renovamos y nos aparecen con la energía intacta que sus gracias tuvieron a la hora de estremecerse. Velázquez es ejemplo extremo de esto, porque combinada nuestra habituación a sus lienzos con ciertas condiciones de su estilo que analizaremos más adelante, no se puede negar que, al primer pronto, nos parecen hoy ensordecidas, sosas y como *aburguesadas,* cuando fueron en su nacimiento lo contrario: formidables novedades, inauguraciones, conquistas inquietantes, sorpresas y audacias. Tal vez fueron además algunas cosas que solo Velázquez vio en ellas.

DE LA ESPAÑA ALUCINANTE Y ALUCINADA EN TIEMPO DE VELÁZQUEZ

DE LAS CARTAS DE ALGUNOS PP. DE LA COMPAÑÍA DEJESÚS (1634-1648)[(11)]

En Madrid un Crucifijo que estaba en el convento de San Jerónimo ha sudado sangre veintinueve horas; y llevaron al Rey un lienzo empapado en ella, y el Conde, el día que sucedió se recogió a sus solas, y no dio audiencia a nadie. Jes., abril, 1634,1, pág. 32.

1.° Que como la sentencia de la Inquisición, en que manda quemar los libelos, salió tan de repente, y luego aquel día de San Pedro se ejecutó, e iban los papeles en una arca, todos pensaban que eran huesos de algún judío, y así todos por las calles decían: ¡mueran los perros! ¡al fuego judíos! ¡crujan los huesos de los pérfidos! ¡viva la fe de Jesucristo! y otros dichos semejantes.

2.° Las calles fueron la red de San Luis, la puerta del Sol, la calle Mayor, puerta de Guadalajara, Platerías, plaza de la villa o de San Salvador.

3.^{0} El verdugo quería echar de una vez el arca y los papeles al fuego; mandáronle que los fuese sacando poco a poco y echarlos a quemar. En un punto subían hechos cenizas por el aire; y les acometían los aviones y vencejos; y como estaban quemados, se le deshacían en el aire. Gustó mucho la gente de verlos, y decían que los animales se hacían fiesta por la quema de los libelos. He aquí lo que falta en las otras relaciones: procure V. R. hacerme favor de despachar esos papeles, y avíseme del *Convento Hispalense*, y remítamelo como tengo ya suplicado. - Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús.-Julio-i-1634-I, 73.

- Va el entremés. Ayer Viernes 26 de Mayo ahorcaron aquí dos insignes ladrones. Llevaron en su compañía otros dos cómplices en el hurto grande que aquí hicieron; pero fueron cofrades de disciplina y de diez años de galeras, porque no entraron a la parte de una muerte que los ahorcados hicieron, a fin de no ser descubiertos del que mataron que sabía su delito. Estos dos ahorcados fueron repartidos; el uno a los PP. Carmelitas descalzos, el otro a la Compañía; aquel cobarde, este alentado: con ambos se trabajó gloriosamente. Pero vamos al caso.

El ahijado de los PP. Carmelitas se llamaba Pedro; el carmelita que le ayudaba Fray Cirilo. Llevaba un compañero, muy buena cosa, que hasta llegar a la horca guardó un singular silencio y admirable modestia. Iba al lado del

jumento que llevaba a Pedro, cuando estando cerca de la horca *irruit spiritus in eum*, no el de su patriarca Elías, sino el de David, bailando ante el arca de Dios, y poniéndose enfrente del ahorcado delante del jumento, prorrumpió en estas palabras bailando y dando saltos de placer: Pedro mío, ¡alegría! ¡alegría! ¡que te llegó la libertad! ¡Alegría! fiesta, ¡Pedro mío, que presto te verás con Dios! ¡alegría! ¡alegría!

Llegó el dicho Pedro al pie de la horca no tan alegre y alentado como eso, y bajando de su jumento, dijo: «Señor denme un poco de vino para cobrar aliento para este paso.» Trajéronle un buen jarro de vino tinto, tomóle; vio el vino tinto, de que no era amigo y dijo: «¡Jesús vino tinto! ¡Jesús! ¡quítenlo allá!» y luego volvióse a su Crucifijo y dijo: «Cristo mío ayudadme en este paso, ayudadme»! A esta sazón salió el compañero del padre carmelita y dijo: «Padre Fray Cirilo reconcilie a este hombre que dijo: ¡Jesús! al vino tinto.» Esto se oyó y dicen que añadió: «por lo que sintió interiormente de impaciencia contra el vino tinto». Trajeron un cuartillo del blanco de Alaejos y soplando la espuma, que dijo era mal sana, se coló todo el cuartillo. Luego le subió el verdugo, y le dijo: «Sube amigo Pedro; que has de predicar aquí como un apóstol» y dicen que cuando estuvo arriba comenzó a predicar y antes de acabar el sermón espiró en un punto arrojado de la horca por el verdugo. - Jes., Mayo- 27-1634-I-54-55.

- Yo llegué de mi jornada anoche y las nuevas que he hallado son las siguientes. En la primera soy testigo de parte del caso, que es bien particular. Llegó aquí una compañía de comediantes, autor Roque, en la cual el primer papel era Jacinto Varela, que fue siendo muchacho, discípulo de artes del P. Pedro Pimentel, y cuando hubimos de partir, por no hallar mulas, nos prestó un rocín suyo en que fue y vino el P. Juan Martínez, de quien fui yo por compañero. Este rocín había estado todo el camino mansísimo, por ser como una oveja, y el día que partimos de Villagarcía caminando entre Toro y la Bóveda, se comenzó a alborotar, corriendo a una y otra parte, acometiendo a mi mula y haciendo tales extremos, que fue mucho no despeñarse a sí y al P. Maestro, el cual venía en él reventando y sudando; y se› le ofreció acaso que a Jacinto Varela, dueño del rocín, le habíamos de hallar muerto. No hizo caso de esta aprensión hasta que llegando a Salamanca, nos recibieron con decirnos que el mismo día, a la misma hora, el dicho Jacinto se cayó muerto de repente en el tablado, acabando de representar una relación que había durado un cuarto de hora, delante de su mujer, a quien la hacía, y no le faltaban sino tres versos cuando de repente cayó. Iba con tanta bizarría en su dicho, que pensó el auditorio era desmayo pedido del papel, y esperaban que se levantase para victorearle; pero un médico dijo que había caído muerto. Llegaron a él y le hallaron difunto. - Jes., Set. 7 1634-I-...92-93.

- De Salamanca escribe el P. Mendo un caso lastimoso que allí ha sucedido. Un estudiante valenciano sobre yo no sé que reyerta había tenido con D. Bartolomé de Porras, natural de Sevilla, fue a su casa a obligarle a que riñese con él. No quiso D. Bartolomé y excusóse diciendo no tenía espada. Fue el valenciano y le trajo espada, y en la misma casa desenvainaron, y a las primeras idas le dio D. Bartolomé al provocante una estocada que le partió la lengua y llegó a la garganta. Huyó D. Bartolomé y está el herido de peligro, el cual estando el juez tomándole confesión, envió de secreto a un criado que avisase a don Bartolomé hiciese su hato y se pusiese en cobro, porque iba allá la justicia.-Jes., Dic. u-1634-.-pág. 114-15.

De Madrid me escribe un hermano grandes cosas de las fiestas de cañas y toros que se hicieron en el palacio del Buen Retiro. Entró en ellas S. M. y con eso ya se ve que serían lucidas. Había el duque de Berganza enviado al Rey un león ferocísimo; quisieron probarle en estas fiestas, y trayendo el toro más bravo de cuantos pudieron hallar, los pusieron a ambos en la plaza. El león se estuvo quedo, y llegando a arremeterle el toro a él, como si no hiciera nada, de una manotada le abrió por medio, y dejándole muerto dio una vuelta muy despacio por toda la plaza y luego volvió al toro y le lamió las heridas y se estuvo junto a él hasta que el leonero le llevó. Dicen que fue fiesta muy de ver.-Jes., Dic. 24-1634-I-p. 119.

El Duque, Conde y Almirante corrieron parejas, y como son pesados, la gente les daba voces que picasen. Todo lo hicieron bien y con grande lucimiento.-Jes., I-i24-Enero-23-i635.

La Reina envió la semana pasada a Santiago de Galicia un muy rico presente que valdría más de 100.000 ducados para que Dios por intercesión del santo componga estos reinos. También el Príncipe, o por mejor decir la Condesa de Olivares, ha hecho unas cuarenta horas en San Gil. Todo es máquina de guerra y más guerra. Madrid a Julio de 1635. Jerónimo de Cepeda. Al Padre Rafael Pereyra, de la Compañía.-Jes., I-214-J11IÍ0-16-1635.

- Ayer, día de S. Andrés, yendo a sermón a su parroquia, me dijo un religioso, viendo al oficial mayor de la justicia, que es de esta parroquia: «Vele V. P., pues viene de Ávila de justiciar y degollar un hidalgo.»

Fue el caso, que este hidalgo era de Piedrahita, donde estaba endevotado con una monja de un convento que allí hay, ambos viejos, y ella tan rematada por él, que una noche se salió del convento sin saberlo él y fue a su casa. Afligióse el viejo de verla; ella le dijo: «Buen ánimo que yo no he de volver a mi celda,

vámonos por ese mundo.» «Vamos», dijo el buen viejo; recogió aquella noche el dinero que pudo y con una jumenta sola, en que iba la buena señora de honor, y el galán a pie, pudo llegar camino de Portugal hasta Ciudad-Rodrigo. Allí los alcanzó la justicia de Ávila (cuya jurisdicción es Piedrahita); prendiéronlos; ella volvió a su casa donde morirá encerrada o emparedada; él fue llevado a Avila, donde este día fue degollado, como lo será en Zamora presto, por la misma causa y delito, un caballero que ha más de dos años que anda su causa y se defiende, pero también morirá degollado.-Jes., Dic. 2-1635- I-p. 341.

El Martes Santo en el monasterio de San Jerónimo, se trabaron de palabras C. Pompeyo de Tarsis y D. Pedro de Porras sobre los asientos en el sermón. Salieron desafiados mano a mano a la calle del Real Retiro. D. Pedro hirió a su adversario en la boca y carrillo, pero acudieron personas que los pusieron en paz. D. Pedro tomó su rocín y su criado se fue; al herido lo llevaron a su casa a curar. Con este motivo vuelven a pensar más que nunca en la pragmática de los desafíos.-Jes., Abril 7-1637-II-p. 8a.

Pax Christi, amp;c. La víspera de la Santísima Trinidad, estando S. M. en vísperas en la capilla entró el gentilhombre de la boca D. Luis Luján un poco antes de acabarse la función, y con la locura suya ordinaria (aunque tiene muchos lucidos intervalos), se fue corriendo hasta la grada del altar, adonde estaba el Nuncio echando la bendición, hincóse de rodillas, y dellas fuese arrastrando hasta la cortina y a los pies de S. M., y dijo allí delante de todos que había gran traición y que el conde quería matar a S. M. y al de Hijar. Turbó a todos; quisieron sacarle los capitanes de la guardia: ni quiso darse a ellos ni menos a los alcaldillos, como él dijo, sino al embajador de Alemania, porque como confusamente había oído hablar de traición contra S. M. y oyó que a él le nombraban, era darse por de ella, hasta que reconociendo la flaqueza del sujeto, se aprovecharon de su locura, y así el embajador lo llevó en su coche y puso en casa del dicho caballero, a quien otras veces había dado, le dieron esta vez bebida para que durmiese, y fue tal el sueño que nunca más despertó, y como el Conde está tan bien acepto, no hay quien le disuada al pueblo que le mató con esta bebida, porque dijo esto contra él; más la verdad es lo dicho.-Jes., II-p. i37-Junio-2z-i637.

Por que coincide con esto añado lo que pasó el día del Corpus en la procesión a poca distancia de la plaza de Santa María, de donde sale. Salió de entre la demás gente un labrador y rompiendo por todos y por la guardia dijo: «¡Atrás, por la muerte vengo!» Llegó a los pies de S. M. y hincando de rodillas dijo que desde el rey Bamba hasta ahora no había habido peor gobierno, ni

estado peor el Reino. Mire V. M., añadió, lo que se hace, que le espera cerca la muerte.» Asustóse S. M., y estando cerca el Duque de Pastrana (que nos contó esto) le dio con la vela en la cabeza, y quiso la guardia pasar adelante, si bien el Rey dijo que le dejasen y se fue. Y consultando el Consejo de Castilla si le prenderían, resolvieron que no porque haber dicho D. M. «dejadle», fue librarle de toda molestia. No obstante se ha mentido que le prendieron, que le dieron mil tormentos y que murió de ellos, y lo contaban y juntaban con D. Luis Luján, que como he dicho no hay para qué.

Guarde Dios V. R. como yo deseo. Madrid y Junio 22 de 1637.

Cristóbal Perez =A1 P. Rafael Pereyra, de la Compañía de Jesús en Sevilla.-Jes., II-p. 137-Junio-22-1637.

Estos días han sucedido dos casos particulares. El uno que entre la una y dos de la noche fueron 20 enmascarados en casa de la nevera, que vive en la última casa del pueblo, y cercando los 14 la casa, entraron por los corrales de los pozos seis o siete de buen pelo con sus máscaras y bien armados con pistolas. Toparon dos mozos, a los cuales maniataron fuertemente; preguntáronles qué gente estaba con su señora y respondieron que ella sola con sus hijos y criados, que por ventura esto fue no poca ocasión que llevasen su hecho hasta el fin. Con tanto uno se quedó en guardia de los mozos, y los otros fueron a romper la puerta por donde se entraba por la parte de los pozos a su casa. Al ruido despertó la señora y dijo a una criada: «mira qué ruido es ese de la puerta»; respondió: «Señora, es el aire.» «No puede ser tanto ruido, dijo el ama, del aire; levántate y míralo.» Fue la criada y vio como cinco o seis hombres rompían la puerta. Díjolo a su ama, y ella se puso un faldellín y cobró ánimo, poniéndose en las manos de Dios. Rota la puerta, subieron donde ella estaba y poniéndole cinco pistolas a los pechos, le hizo uno de ellos un razonamiento de esta suerte: «Señora, nosotros somos gente principal, padecemos extrema necesidad, y ella nos ha obligado a hacer lo que nunca pensamos. Vuestra merced se sirva de socorrernos, porque a solo esto hemos venido.» Ella con muy buen desenfado les dijo le pesaba de que su necesidad les hubiese obligado a un medio tan ageno de gente principal; que lo que ella podía hacer era partir con ellos de lo que tenía, y lo haría de muy buena voluntad, y que advirtiesen tenía cinco hijos niños y se contentasen con eso. El de la proposición dijo: «por Dios que tiene razón, sea enhorabuena». Aprobaron los otros con tanto, pidieron las llaves y dióselas y díjoles: «allí está en aquel aposento el dinero que hay en casa (que como ahora no se vende, hay poco) si Vds. vinieran en verano pudieran hallar más». Fueron y sacaron de 2.000 reales 600. Después dijeron: «abra vuestra merced este escritorio»; abrióle

y hallaron 50 doblones en una gabeta. Preguntaron por las joyas, ella respondió: «aquí están en esta arca». Quiso uno abrirla y dijo ella: «déme vuestra merced la llave, que no acertará», y saltando por encima de la cama, que estaba el cofre detrás de ella, le abrió y escondió con grande diligencia otras joyas sueltas entre la ropa blanca que tenía, y luego sacó el cofre y dijo: «he aquí el cofre, abrióle y dijo: escojan Vds. primero, y luego escogeré yo, pues así me lo han ofrecido» y partieron de esta suerte las joyas. Hecho esto, preguntáronle por una sortija rica de diamantes y dijo: «Señores, esa traigo yo puesta en este dedo diez años ha, que debo de haber engordado y no la he podido sacar, y si no prueben Vds.» Probó uno y dijo otro: «cortarla si no quiere salir». Ella respondió, no entendiendo bien si lo habían dicho por el dedo: «eso es inhumanidad, por una cosa de tan poca importancia cortarme un dedo». A lo cual respondió el que lo había dicho: «ni digo sino la sortija». El que hizo la plática se volvió a ellos y les dijo: «Señores, esta sortija está en sagrado. V. md. se queda con ella y vive Dios que ha andado tan noblemente que me pesa de que haya sucedido esto por su casa de vuestra merced», y volviéndose a los compañeros les dijo: «aquí no hay más que hacer; vamos en casa de su madre, que está pegada con la de la Nevera.» Ella les dijo: «señores, pues Vds. me han hecho tanta merced, les quiero suplicar me hagan otra.» Dijeron que de muy buena voluntad. «Señores, mi madre es vieja y como un soplo, si Vds. pasan a su casa, ha de morir de cierto; así ruégoles logren lo que llevan sin sobresalto, que ya que me llevan lo poco que tengo y me quedo sin hacienda, no me quede también sin madre, que les aseguro, a ley de mujer honrada, que en su casa no hay un real, que poco o mucho lo que tenemos, todo lo tengo yo.» El capataz dijo: «V. md. goce su madre y nadie le dará pesadumbre, que su modo y cortesía es de suerte que aun lo que llevamos nos pesa, y si la necesidad no nos obligara se lo dejáramos. Quédese con Dios.» Con tanto se fueron por donde entraron; llevarían valor de 1.600 ducados, sin duda, confesados por la mujer al padre que la confiesa, de casa; otros dicen más, y no es. Tomo II p. 419-421-Mayo-27-1638.

A este colegio ha venido un hereje dunquerqués con deseo de convertirse a la fe católica; ya le andamos instruyendo en la fe; y dice él que se movió a ser católico, porque estando él y su padre en la guerra peleando, vino una bala y mató a su padre. El hijo estaba tocando el pífano; vino otra bala y sin hacerle mal ninguno le llevó el pífano de entre las manos y boca; juzgó con esta dicha que le avisaba Dios se convirtiese, y así vino a que la Compañía le ayudase.-Jes., 29-Oct. 38-III-p. 80.

- Una pragmática ha salido en que se manda con graves penas a los señores que ninguno galantee en Palacio a las damas, si no fuere en público, y totalmente

se les prohíbe el mudar traje o hacer disfraz en orden a esto.-Jes., 16-Nov. 38-III-p. 97.

- El primer día de Pascua se había de hacer en el Retiro una comedia con grande cantidad de tramoya, en un estanque que hay de extraordinaria grandeza. Habíase de ver desde los barcos, y para esto tenían juntos mucha cantidad de ellos y de góndolas, y había enviado el duque de Medina de los Torres desde Nápoles muchas de ellas y ricos presentes para los reyes, damas y señoras y una grandiosa merienda. Empezóse la fiesta y comenzó a picar el aire y las barcas y góndolas a dar vaivenes; cobró fuerza el aire y los barcos empezaban a chocar unos con otros y la Reina a grandes voces mandó sacasen al Príncipe de aquel peligro. Hízose, asegundando las damas grandes voces, con que S. M. mandó le sacasen a tierra. Salió y también todos los demás con más priesa que habían entrado, que no fue pequeña y la fiesta se malogró. Después llegaron los correos que arriba digo, que fue acabar de desazonarlo todo.-Jes., 12- Jun. 39.-III-267-68.

- Tramoyas y comedias del Retiro se comunicaron libremente al pueblo por la generosidad de S. M., de cuya orden se dijo por carteles que todos podían ir. Hoy se vienen SS. MM. a Palacio.- Jes., 22-Jun. 39.-III-p. 270.

- Estos días estando paseándose por el Prado el conde de Oropesa y el duque de Alburquerque, emparejó con su carroza otra de damas. Serían las diez de la noche; llamó una de ellas al duque y con esto los dos se apearon y se pusieron a hablar en los estribos; fueron luego acometidos de tres; uno cayó con el de Alburquerque, y dos con el de Oropesa. El de Alburquerque derribó al suyo en tierra de una estocada, aunque no se sabe le hiriese por venir armado. Al de Oropesa le dieron una estocada por el carrillo, que atravesándole la valona y el cartón de la golilla, le hirió en el hombro; perdió su fuerza el golpe con dar en el cartón, con que las dos heridas del rostro y hombro no fueron de consideración.

El día siguiente el marqués de Almenara, de noche riñendo, le atravesaron un brazo; corre peligro de quedar manco. Todas estas cosas ocasionan la poca edad y las mujeres.-Jes., i2.-Jul. 39-III- 293-94.

- Tiene Casares algunas aldeas y lugares de su jurisdicción en unos montes a tres o cuatro leguas de aquí. En uno de estos que se llama Genalguacil, vivió en tiempo del alzamiento un morisco llamado Alonso Martínez Arrebaje, rico en demasía, de muchos ganados y de muy grandes cortijos que tuvo en Casares, grandemente adinerado y tanto que por ello le quisieron los demás alzar por su rey, aunque después los mismos moriscos le mataron por haber sido él el que

hizo los conciertos y partidos. Este, antes de su muerte, había dispuesto de toda su hacienda y juntado gran suma que escondió, y que nunca se ha podido descubrir por mas codiciosos que ha habido de tan gran riqueza. Estos días se ha aparecido algún demonio a un mozo de Genalguacil en forma de Arrebaje, vestido a la manera que lo usaba, en yegua blanca a la gineta, bien dispuesto, y le ha dicho que su tesoro está en cierto charco de un valle de Almachar, un cuarto de legua del lugar dicho. Persuadiósele con notables circunstancias por muchas veces que se le apareció de algunas de las cuales hay testigos que le oyeron hablarle, aunque no le vieron. Díjole que lo sacase y que después dispusiese de parte de ello en buenas obras, y que él le aparecería después y le diría algunas cosas que había de hacer. El moro vino a registrar su tesoro ante Don Pedro Aguado, corregidor de Casares, y que V. P. ha conocido asistente en Marchena. Dificultó el caso D. Pedro y fueron tantas las instancias del hombre, y con tantas y tales circunstancias, que le fue forzoso admitir el registro. Apareciósele después el Arrebaje al mozo, y díjole que ya que había dado cuenta, fuese en buena hora la justicia, pero que la primera noche les haría una burla con una tormenta. Así acaeció, y añadió que nadie le conjurase, porque había treinta años, habiéndose aparecido a su madre del dicho mozo, le trujeron un clérigo de Sevilla, el cual le había conjurado por espacio de esos treinta años pasados, y el clérigo se lo había pagado, porque él lo había muerto en una bodega de Triana. Todo ha sido verdad como lo cuento, y la justicia está allá en sus diligencias. Trabajan algunos veinte hombres en desaguar el charco que es muy hondo, y en abrir curso al arroyo por otra parte para descubrir este misterio y saber lo cierto. Yo creo que está allí el tesoro por cosas que yo he sabido antes de ahora de secreto, pero no creo que lo han de sacar, por lo que yo también me sé de persona y en sazón que no había de mentirme.

Al fin el caso ha sido raro y con muy raras circunstancias, que no las sufre la brevedad de una carta. Presto veremos los efectos de estas diligencias. El mozo anda atarantado de asombro, y temo le cueste la vida.-Jes., 7-Sept. 39-III-330-31.

- Ahora entra una cosa bien singular que refirió el señor Conde- Duque a su confesor, y se la escribieron varias personas, y es que dejando hacia la parte donde está la laguna cerca de Salsas 2.000 hombres nuestros, al tocar a embestir los nuestros en los enemigos, calando las picas y sacando las espadas, se vio con la oscuridad de la noche en las puntas de las picas y espadas, en cada una estrella o cosa que lo parecía, tan resplandeciente al parecer como las del cielo, cosa que admiró grandemente a los nuestros y los revistió un espíritu tan alentado que dicen blasonaban los soldados que si toda Francia los acometiera, no dudaran de

embestirlos. Si lo fuera en una u otra pica o espada, razón natural se diera de este suceso; mas el ser en todos y en esta ocasión parece tiene mucho de misterio y que Dios quiso favorecer o con medios naturales la justicia de su causa, o con extraordinarios para alentarlos, y que fiasen más del poder divino que de las fuerzas humanas. De este suceso no hay duda fue cierto, lo demás se deja al juicio de los bien entendidos.- Jes., No. 8-1639.-III-351.

- El eminentísimo señor cardenal Borja, presidente del Supremo de Aragón, después de haber besado las manos a S. M. y dándole las buenas Pascuas, tuvo en su casa al dicho Consejo una famosa comedia, y el día siguiente les dio una famosa comida como se acostumbra; los platos calientes fueron 90, y otros tantos de principios y postres; el adorno de la mesa fue grande, púsose en ella un castillo de mazapán de costras de azúcar, labrado de filigrana de vara y media de alto, y en su concavidad y pórtigo la adoración de los Reyes con figuras de media vara, con muchos camellos. El Rey nuestro señor en figura de pastor, a quien acompañaba el Príncipe, tan parecido en el rostro que hasta hoy no se ha sacado retrato tan semejante y todo de azúcar. A los lados otros dos de jelatina, con sus torreones, unos llenos de peces vivos, nadando como por el aire; otros llenos de pájaros, que era todo admiración. También estaba allí Orfeo y atraía animales de alcorza con su melodía; seguíase una danza de figuras todas de manteca y azúcar y un carro que le tiraban cuatro águilas, en que venían unos salchichones de Italia; otro que le tiraban cuatro grifos en que venían unos pemiles, al parecer enteros, pero todos hechos lonjas, con grande sutileza; a quien seguía una galera con todo lo necesario, y cada forzado de ella traía una fuente de natas; otra galera de lo mismo; otros dos navíos cuyos faroles eran de manteca y azúcar y a los lados unos bergantines que traían moscateles y otras frutas; a esto seguían dos barcas remolcadas, llenas las tres de limas dulces dispuestas con su azúcar, las servilletas tan curiosamente aderezadas que parecían peces, navíos y otras invenciones.-Jes., Enero-3 -1640-III-383.

- Tres días ha que entró una persona principal en una casa de mucho porte, llamó y preguntó por la señora de casa, y dijéronle qué la quería. Diga vmd. que un caballero la quiere besar la mano. Salió la señora y después de las salutaciones ordinarias la representó su necesidad, y que estaba en unos negocios de grande importancia para cuyo despacho había menester cantidad de dinero; que se había valido de su favor, esperando que con él saldría de este empeño.

Extrañó la señora la plática, y respondióle que ella se holgara estar en tiempo que pudiese acudir a su necesidad mas que al presente no había en su casa con que pudiese sacarle de ella; que estimara hallarse con posibilidad para

lo poder hacer. El replicó que pues le despedía sin darle nada se sirviese entregarle la llave del escritorio de las joyas (ya estaban en esta ocasión otros cuatro haciéndole espaldas a la puerta de la sala) y díjole con tal modo, que la señora echó mano al llavero, y le dio la llave de un escritorio, de donde sacó algunas joyas, con tanto descaro como si fuera dueño y sabedor de cuanto había en la casa; y sacadas estas dijo: «¿Y las demás, dónde están?» Ella dijo: «esas joyas son las que tengo, ¿qué otras quiere vmd. que tenga?» «Una ha de haber de diamantes que costó 14.000 reales, y otra de esta hechura, y otra de esta». Y así fue nombrando algunas otras. Ella, con buena gracia, le dijo: «muy buena relación trae vmd. de cuanto en mi casa hay; bien conocida la debe de tener quien la ha dado.» El con el mismo descaro la dijo: «vmd. abrevie y las dé y no me ponga en ocasión que la pérdida sea de más importancia». Entrególe las joyas y él sacó un lienzo de la faltriquera; echólas en él bien de priesa, y quitándose el sombrero se fue a quien siguieron los compañeros.

Cerró una criada la puerta y la buena señora, perdido el susto, no acababa de creer se había ido. Admirada del suceso empezó a lamentarse del atrevimiento y bellaquería del contenido y la criada, viendo un papel en el suelo junto al escritorio, dijo: «¿Qué papel es este?» El ama tomóle y leyóle y era una cédula de S. M. en que hacía merced de un hábito á aquel caballero. Guardóle y mandó le pusiesen la silla, y fuese en casa de un grande ministro, de los mayores que hoy S. M. tiene. Avisó de quién era y al punto, la mandó entrar. Hizo relación del suceso y como al caballero, al sacar el pañuelo, se le había caído la cédula que tenía de la merced del hábito; que S. E. hiciese diligencia, que sin duda parecería el que le había llevado tal cantidad de joyas. Avisaron al secretario de Ordenes de parte de este ministro para que buscase al caballero y le ordenase se viese con tal ministro de S. M. Al punto fue y le dieron, en avisando, entrada al ministro el cual le dijo tenía noticia de su persona y servicios hechos a S. M. por los cuales merecía se le hiciesen mercedes, que estaba con deseo de ayudarle en todas las ocasiones que se le ofreciesen de su aumento y que extrañaba ver una persona de su calidad sin hábito; que quería dar camino por esta merced a cosas mayores. Respondió el caballero que ya tenía hecha merced y la cédula traía consigo. «Pues gustaré de verla», dijo el ministro. Echó mano a la faltriquera y turbóse un poco; requirióle segunda vez y tercera y no hallándola se alteró más y dijo: «señor juro a tal que aquí la tenía y se me debe de haber caído.» «Entonces, echando la mano al pecho, el ministro sacó la cédula y le dijo: «Mire vmd. si acaso es esta.» Viola, reconocióla y dijo: «Sí señor, esta es, que a mi se me había caído y estimo haya venido á tan buenas manos.»

Con esto tomó ocasión el ministro de hablar de lo que á las del caballero

había llegado contra lo que debía a su sangre y persona. Confesó convencido de plano; y ofreció, antes de salir de allí hacer se trajesen todas las joyas como se trajeron. Preguntado por los cómplices, no hubo remedio quisiese decir quién eran, solo que á ellos y a él la necesidad los había obligado á hacer esta vileza. Dióle una muy buena reprensión afeándole el caso, como merecía, y entrególe la cédula, y despidióle con grandes cumplimientos por disimular mejor el caso, por ser persona de reputación y las joyas se dieron a su dueño que también lo era. De estas tramoyas hay cada día muchas.- Jes., Ene. 6-1643-IV-p. 490-91-92.

- Murió estos días un eclesiástico bien conocido en Madrid y creo en muchas partes del reino. Llamábase Don Juan de Espina; tenía cerca de 5.000 ducados de renta eclesiástica y casi toda esta renta la gastaba en cosas peregrinas de pinturas, escritorios, instrumentos músicos y de matemáticas, etc. con que tenía su casa con las mayores y más exquisitas curiosidades que se conocían, no solo en la corte sino en Europa. Era de humor peregrino, y su casa parecía encantada; no tenía quien le sirviese; dábanle la comida por un torno; para ver de entrar en su casa era menester grande favor, y no todos lo conseguían. Parecíale no había en el mundo hombre que supiese las ciencias con la perfección de él y el que iba a ver sus curiosidades que como he dicho eran en diversos géneros, muy ricas y exquisitas, había de ver y callar, que si había de hablar había de ser con admiraciones y alabanza. En fin, un día se fue a San Martín, que es una de las parroquias de esta villa, y pidió le diesen el viático, y dando aviso al cura que dentro de dos horas le llevasen la Extremaunción. Llevarónsela; avisó donde dejaba su testamento y dende a pocas horas murió.

Algunos conocidos suyos le asistieron y dieron al punto aviso de su muerte y acudiendo allá y abriendo el testamento dicen se manda enterrar en su parroquia; que la sepultura tenga de ancho cinco varas y se les dé a los sepultureros por su trabajo 400 reales y si tuviese cuatro dedos menos, no más de ciento. Que a S. M. se le den 24 instrumentos músicos exquisitos que tiene, y el cuchillo y venda con que degollaron a D. Rodrigo Calderón, y que le advirtiesen, cuando tomase el cuchillo fuese por tal parte, porque siendo por otra amenazaba fatal ruina a una grande cabeza de España. Item: manda a S. M. una villa que él llamaba Angélica, que dicen la apreciaba en más de 30.000 escudos, porque tenía en ella cosas riquísimas y de grande curiosidad. Otras mandas hace a otras personas, los demás de sus bienes que son muchos, deja a los pobres. Ordena se venda su casa, con condición que quien la comprare compre cuanto en ella hay, y que de esta suerte se le dé y no de otra manera. Manda que si muriese vestido le metan en un ataúd sin bayeta dentro ni fuera, y si en la cama le envuelvan en las sábanas en que falleciere, en el dicho ataúd. Que solo vayan cuatro clérigos a su

entierro con la cruz y no lleve ninguno capa. Que su cuerpo lo lleven cuatro pobres y otros cuatro con hachas, y ruega y pide a sus amigos que ninguno le acompañe y que no se le diga misa de cuerpo presente sino 2.000 rezadas por su alma. Para cumplimiento de este testamento deja por su testamentario al señor Conde-Duque y que por sus ocupaciones nombre siete. Fue peregrino este caballero en vida y en muerte, y todo ha dado ocasión para que se hable de sus acciones con variedad.-Jes., Ene. 6-1643.-IV-P. 492-93-94.

Esta tarde habernos tenido en casa para dar buen fin a la fiesta de las Cuarenta Horas, al Rey, Reina y al Príncipe; y otro gran favor que nos han hecho los Reyes, ha sido sacar la primera vez en público a la infantica, que venía al lado de su hermano en cuerpecito, con un baquero de lana encarnado, fondo en tela de otro cargado de franjas; muy linda rubia y blanca que parecía un Niño Jesús. Sus padre, los Reyes, la iban diciendo: «anda niña» y ella con tantas luces y adornos se paraba bobilla, y su madre se le iba la vida viéndola; y no me espanto de ello, que se llevó los aplausos de todos, echándole a gritos mil bendiciones, y sus padres gustaban de oirías.

Venía también la duquesa de Mantua en el coche con el Rey y Reina, sus primos; luego muchos grandes y la mayor grandeza de damas y señoras que he visto, todas aunque con luto por la Reina madre, bizarrísimas; porque a la Compañía vienen con mucho gusto, como tienen a dos padres de casa sus confesores, que todos los días van a Palacio a confesarlas y tratar sus almas, favor solo a la Compañía, gracias a Dios.

También venía en su lugar de camarera mayor la señora condesa de Olivares, cosa que nos hizo disonancia, según lo que se decía; pero más despacio va su despedida de lo que se pensaba, porque todo va con mucha prudencia y guardando su tiempo como danza de compás.

Estuvieron los Reyes y Príncipes en su sitial todos cuatro, y un poquito más atrás la de Mantua, todos de rodillas, haciendo oración al Santísimo todo el tiempo que la Capilla Real cantó una letanía de Nuestra Señora, y dicha su oración se levantaron y entonces llegó el provincial Francisco Aguado, de quien el Rey tiene mucha estima por su santidad. Hincóse de rodillas y el Rey le alzó y agradecióle la honra que hacía a la Compañía, y el favor de traer a la Infantita, a quien y al Príncipe, dando S. M. licencia, preguntó si les daría algún dijecito. Dijo el Rey: «Sí, dale de lo que quisiéredes.» Luego se llegó a la niña, que para recibir todos entienden; diósele unos ricos relicarios, de que gustaron todos de ver, y la niña más alegre y viva que entró estaba bonita mirando. La madre la dijo: «Dile algo al Padre.», dijo: «Dios os guarde.» Con esto todo la echamos mil

bendiciones y su padre por que no le hiciesen reír, se tapó algo el rostro. Estuvieron Rey y Reina apacibilísimos cual nunca los habernos visto alegrándose de ver tantos Padres como allí estábamos, mostrando la estima que hacían de todos con la benevolencia y apacible semblante.

Con esto se fueron a Palacio muy contentos dejándonos mucho a los de casa que es acción que nunca la ha hecho después que reina; su padre si lo hizo algunas veces.-Jes., 16-Feb. 1643-V-p. 17-18.

- Estos días yendo el Rey a las Descalzas, tres días después de haber ido el Conde-Duque a su Loeches, les dijo: «Encomendad mucho a Dios a mi privado, para que le comunique luz para el gobierno.» Y como no se declarase más, cuando se iba, Sor Margarita, hermana del padre del Emperador, se le hincó de rodillas y le dijo: «Señor, para que estas santas religiosas hagan sus oraciones con más frecuencia, y supliquen a Nuestro Señor le dé aciertos y luz a su privado de Y. M., suplicóle me haga merced de decirnos quien es el privado». Respondió el Rey: «Mi privado es la Reina.» Habernos quedado todos muy contentos y el reino creo ha de estar muy bien gobernado.- Jes., Feb. 17-1643-V-p. 18-19.

- El de Fernandina se quejó a S. M. por su agente, que había ocho meses le tenían preso sin haberle hecho cargo ninguno; que suplicaba a S. M. se sirviese mandar que se le hiciese justicia. S. M. envió al presidente para que le diese noticia de la causa del de Fernandina. El presidente habló a los de la junta, y ninguno supo dar razón de la causa, ni había cosa ninguna escrita contra él. Esta fue la respuesta que se dio a S. M. con lo cual S. M. le envió un correo mandando le viniese a besar la mano. Vino tres días ha y aunque algunos caballeros le salieron a recibir, él les dio a entender vendría un día después, con que no quiso le acompañase nadie. Con todo eso algunos le encontraron y acompañaron. Entró a ver a S. M. e hincándose de rodillas dijo: «Señor, sesenta años tengo de edad, los cuarenta he gastado en servicio de V. M. y de su padre con la ocupación que dirán las cartas que de V. M. y de su padre tengo juntas, con las de los mayores ministros que esta monarquía ha tenido. Ocho meses ha me tienen preso, sin saber la causa ni haberme hecho cargo ninguno. No pido a V. M. si soy culpado que se sobresea en mi negocio, sino que se prosiga, y averiguado que sea que estoy sin culpa, se me dé la satisfacción que es justo a mi persona.» S. M. le respondió: «Yo os desagraviaré y me serviréis como lo habéis hecho hasta aquí.» Y él dijo echándose a sus pies: «Señor con eso mi honra, hacienda y vida están a los pies de V. M., que de todo disponga como fuera servido.» - Jes., Feb. 17-1643-V-p. 25-26.

- Su Excelencia el señor Conde-Duque como tiene el tiempo sobrado en

Loeches, trata de hacer un bosque y ha enviado por conejos, etc. para probarle. Los labradores de Loeches le han representado que les serían muy perjudiciales por los sembrados y viñas. No me parece que desistió del intento con la súplica; acudieron a S. M. y dícese dio orden que los conejos y conejas que se habían pedido en varias partes para Loeches no se enviasen.-Jes., Mar. 3-1643-V-p. 34.

- La de Olivares se ha hecho reacia con despecho de Palacio y del pueblo y un día de estos, yendo la reina y la de Olivares por los corredores de Palacio, llegaron unas tapadas a las damas y las dijeron: «bellacas ¿cómo sois para tan poco que no echáis a esta mona de casa?» y ellas respondieron «harto hacemos y no podemos más; ella se irá». La condesa se echó a los pies del Rey, quejándose de cómo la trataban y el Rey le dijo: «Condesa ya os he dicho que embarazáis, y que no he de castigar a un pueblo que piensa que tiene razón», y la dejó. - Jes., Abr. 8-1643-V-p. 68.

«En Yepes han preso una familia de portugueses porque de noche se juntaban en una bodega a azotar un Crucifijo. Tenían en casa un jornalero; entró éste a escusas a hurtar un poco de vino, y fue la suerte que era la hora en que ellos hacían esta maldad; violo y dio cuenta a la justicia seglar del caso, y dificultando de la verdad de él, se ofreció a meterlos dentro de la cueva para que lo viesen, porque él tenía sospechas lo hacían a menudo. Salió un alcalde a comprobarlo con su persona y el jornalero le metió en la cueva la noche siguiente, y a la misma hora que la antecedente entraron los contenidos, y, sacando el Cristo, le azotaron y se tornaron a salir. El alcalde que lo vio y el jornalero salieron también admirados del suceso; dieron aviso a Toledo que está cerca, y prendiéronlos a todos sin que ninguno se escapase. - Jes., Junio-9-i634-V-ii2.

- Un criado de S. M. estaba casado con una mujer de buen arte; tenía en su casa a un enano del Príncipe, a quien su mujer por ser cosa de Palacio y huésped, regalaba como a tal. El hombre es melancólico y de edad, y dio en sospechar que los regalos que su mujer hacía al enano no iban encaminados a buen fin. Tuvieron sobre esto muchos disgustos, de suerte que vino a noticias de la Reina nuestra señora, y mandó al punto le sacasen de casa al enano. Pasaron algunos días y dio después en decir que una niña chica que tenía se parecía al enano, y cavando en este pensamiento tres días ha que recogiéndose con su mujer en sana paz, a las tres de la mañana la dio de puñaladas y quejándose con el susto a la primera, y pidiendo confesión la degolló. Cogió tres hijos que tenía y llevóles en casa de una vecina, diciendo iban él y su mujer a cumplir una promesa a Atocha, que cuidasen de ellos hasta que volviese a la noche. Despidió las criadas luego y

cerrando su casa se fue en casa de un oidor de Hacienda y contóle lo que dejaba hecho en su casa, y rogóle diese cuenta a algún alcalde amigo para que previniese la causa y se recogiese el hacienda, que es hombre muy rico. Hízolo así el oidor; y avisó a un alcalde y diole las llaves de la casa, donde halló mucha cantidad de reales de a ocho, sin la plata y oro y joyas y otro menaje y vellón. En plata, en reales de a ocho, serán más de 18.000 y lo que se embargó pasa de 50.000 ducados. El se retiró a la Trinidad y de allí envió a llamar al enano. El, inocente del caso, iba y en el camino topó con un conocido, y preguntándole dónde iba respondió le había enviado a llamar su huésped. El otro le dijo si sabía lo que pasaba; dijo que no. «Pues sepa que ha muerto a su mujer esta noche por celos y que debe de querer hacer lo mismo con él.» El pobre se volvió despulsado a contarle al Príncipe el suceso, y la dicha que había tenido en haberle avisado. La mujer tenía muy buen crédito en todo el barrio y muy buena opinión con todos los que la conocían. Ha causado grande lástima y cargar mucho al marido de melancólico y que este disparate ha sido efecto de su condición, y no de causa que la mujer le hubiese dado. Con todo eso él tiene dineros y en breve con ellos saldrá por ventura bien, que así suceden otras muchas cosas.-Jes., 24-Nov. 1643-V-p. 375-76.

- Padre mío: lo que hay de nuevo que avisar a V. R. es que el marqués de Palacios, estando estos días en Toledo topó con unas señoras toledanas tapadas y fuelas galanteando y parlando. En el discurso de la conversación le pidieron les diese una tarde de merendar en un cigarral. Vino en ello y aplazaron el día. Ellas le dijeron eran gente principal y que les enviase un coche a tal parte, y que había de ir todo el camino cerradas las cortinas sin que nadie pudiese notar quien iba dentro, porque sería si fuesen conocidas grande descrédito de sus personas. Vino en todo y para el día señalado les tenía en el cigarral una famosa merienda y el coche estaba a punto en el lugar señalado. Las señoras avisaron al Padre Prepósito de Toledo., diciéndole se sirviese de enviar un Padre grave a tal cigarral, porque estaba allí muy enfermo un caballero y había perdido el juicio y que a ratos solía estar con él; que importaba sumamente que fuese a confesarle persona de prendas que le supiese disponer para que hiciese una confesión bien hecha, y para que los PP. no se cansasen, por estar el cigarral muy lejos, tendrían en tal parte un coche. El P. Prepósito lo encargó a un padre anciano y le dijo la necesidad del caballero y la enfermedad que tenía y dónde hallaría el coche. Fueron el P. y hermano; entraron en su coche que hallaron puntualmente donde se les había dicho y caminaron a su cigarral, y cerca del cochero iba gineteando el de Palacios. El casero del cigarral en llamando el cochero abrió su puerta; apeáronse los dos que iban dentro y preguntaron por el caballero enfermo que les

había mandado a llamar. Estrañó el casero el dicho y en estos dares y tomares llegó el de Palacios al cigarral y entendiendo venían dentro del coche cuatro damas halló a dos de la Compañía y díjoles: «PP. ¿a qué vienen VV. RR.?» Señores dijo uno de ellos, aquí nos ha enviado el P. Prepósito a confesar un caballero que dicen está muy enfermo y sin juicio, y que a ratos le suele tener; y personas celosas de su bien lo han pedido con grande insistencia porque no corra riesgo la salvación de este caballero muriendo sin confesión. El de Palacios les respondió: «W. RR. digan al P. Prepósito que quedo muy edificado de su santo celo, y que se sirva decir a las señoras que pidieron el confesor que el enfermo está ya bueno y en su entero juicio; que cuando se hubiere de confesar él irá a la Casa Profesa a hacer su confesión; W. RR. se pueden volver y perdonen el trabajo que tomaron. Con esto se volvieron en el coche los PP. y el quedó bien corrido de la burla y luego se divulgó por Toledo y ha llegado a noticia de S. M. que lo ha celebrado y reído mucho.

- Esta semana pasada sucedió aquí un caso bien particular. Un fraile del Carmen era procurador de su convento, y el P. Prior no le era muy favorable, y podía temer que teniendo ocasión le trasplantaría de aquí. Encomendole un negocio particular además de los de la casa que él tenía, y pasando por una calle una mujer de buen arte y que no debía de ser tan honesta como era razón, le ceceó desde la ventana por dos veces. El fraile muy descuidado levantando la cabeza le dijo: «que quiere vmd.» Suplico a vuestra Paternidad dijo la dama, se sirva de subir para un negocio de importancia. El respondió que iba a un negocio de su Prior con prisa, que no se podía detener. Ella instó diciendo era obra de grande caridad, y que muy en breve concluiría. El buen fraile sin conocerla por ningún caso, subió incautamente y estando arriba, la criada cerró la puerta de la calle, y el ama le mandó tragese un bufete y tinta y pluma. Trújola y díjole al fraile «que era forastera y que estaba aquí en pleito, que necesitaba de hacer un memorial para dar a un oidor y que ella no sabía de estilo ni entendía de eso. Informóle de la pretensión y el fraile empezó a hacer su memorial. Apenas había escrito cuatro renglones llamaron a la puerta un alguacil y un escribano y dos paniaguados que venían con ellos (que se dice suelen algunos de estos estar de conciertos con los tales para estas bellaquerías) y llamaron con grande ruido que abriesen a la Justicia. Al fraile le hizo novedad y recelando de la persona con quien estaba y de la Justicia que venia, no le sucediese alguna pesadumbre, aunque estaba sin culpa, porque no le hallasen allí se metió en otro aposento donde estaba la cama detrás de un tapiz que cubría un alhacena. Entrando ellos empezaron a decir: «¿es posible señora que siempre hemos de topar en esta casa inconvenientes y que no basten los avisos y cortesía que se le han hecho? Pues a

fe de hidalgos que ha de ir a la cárcel ahora sin remedio.» «Ella hacía grandes alharacas y decía que nadie había entrado en su casa desde la última vez que ellos habían estado en ella, y hacía sus lágrimas y suspiros culpando su mala suerte. El fraile en este Ínterin conoció la casa donde estaba sin culpa suya la treta que la bellacona le había armado. Hallábase sin dinero, y como quien no sabía lo que le había de suceder, abrió la alhacena y tentando a oscuras topó con un jarro de plata y buenamente se lo echó en la manga. El alguacil dijo al escribano: «vmd. por esa parte requiera la casa que yo iré por estotra». En fin, como quien ya sabía los rincones, dio el alguacil con el pobre fraile, a quien sacándole de donde estaba afeó grandemente que una persona religiosa estuviese en una casa tan sospechosa, que les daba mas en que entender que todo el lugar. El fraile dijo la verdad de lo que había pasado, la mujer lo confirmaba. «Bien está Padre, le dijeron el escribano y alguacil, que ya sabemos estas trazas que no son para nosotros nuevas, V. R. se venga con nosotros y vos fulano y fulano llevad esta buena pieza a la cárcel». El fraile les hizo sus súplicas y ninguno tuvo remedio. Fiaba en el jarro que llevaba, y temía a su superior si lo sabía. En fin se resolvió de ir con ellos, y por el camino les dijo: «señores mi Prior no está bien conmigo; aunque estoy sin culpa me pongo a riesgo que me dé una gran pesadumbre; dinero no tengo, mas aquí llevaba una pieza de plata para una diligencia: vuestras mercedes se sirvan con ella, que la estimo en menos que mi reputación.» Al principio se hicieron de rogar y últimamente la tomaron y dijeron que se volverían a ver con S. P.; que les tuviese de almorzar en su celda el día siguiente a las dos. El dijo que en buen hora, y con tanto se volvieron en casa de la contenida donde los otros dos y ella estaban riendo la burla del fraile. Entrando le dijeron: «¡lindo lance hemos echado! Un jarro de plata nos ha valido, que a no nada pesa 200 reales». Hubo grande risa y fiesta de todos. «Veámosle, veámosle», dijeron y sacándole de la faltriquera conocióle la mujer y dijo: «como quien soy que o es el mío o tan parecido a él como un huevo a otro». Díjole a la criada: «mira si está el jarro en la alhacena». Buscóle la criada y no le halló, con que se quedaron asombrados y dijeron del fraile de una hasta ciento y el alguacil y escribano dijeron: «no importa que mañana hemos de ir a allá a almorzar y le meteremos las cabras en el corral con el hurto del jarro», y el escribano que era grande bellacón, dijo: «no seré yo quien soy si el bellaco del fraile no me la pagare con el doble». El fraile contó a cuatro amigos suyos lo que le había sucedido y le dijeron no tuviese cuidado que ellos pondrían como merecían al escribano y al alguacil. El día siguiente a la hora señalada, vinieron a su almuerzo y preguntaron por el P. Procurador, que avisado bajó y los amigos con él algo descuidados, con cuatro garrotes debajo de los hábitos muy a lo disimulado. Empezaron a hablarle con grande cortesía y preñeces, y que no se

podían declarar hasta que estuviesen en parte menos pública, con intento de afearle el hurto. El fraile pretendió cogerlos en el capítulo que estaba en el claustro, en un lugar retirado, y que los frailes allí le hicieran la caridad sin que hubiese testigo della. Al irse paseando todos tres el fraile, escribano y alguacil por el claustro de la portería, el escribano y el alguacil repararon que los cuatro los iban siguiendo al mismo paso, y empezaron a recelarse algo. Llegados cerca del capítulo, porque casi iban todos juntos, el fraile les hacía instancia que pasasen primero. Ellos no la admitían, y volviendo a los otros cuatro frailes que iban detrás les dijeron: «entren primero nuestros PP. etc.», y ellos que de casa eran, que entrasen sus mercedes. Porfiaron los frailes, y quiso su buena ventura de los contenidos que uno de los frailes les dijo: «vuestras mercedes entren que nosotros tenemos que hablarles dos palabras al escribano y al alguacil». Parecióles que aquello iba de mala, y dijeron al P. Procurador: «Padre nuestro, nosotros estamos de priesa; esto se quede para otra ocasión.» Entonces el fraile les dijo: que eran unos grandísimos bellacos y que a estar en parte donde no hubiera desedificación, él los pusiera como merecía su bellaquería y traición; que por no escandalizar a los religiosos de la casa y seglares que estaban en el claustro no hacía los moliesen a palos como merecía su maldad, con que se fueron sin chistar y hasta que se vieron en la calle no se tuvieron por seguros. Avisó después el Procurador al Prior de todo lo sucedido y aunque estaba con él poco gustoso no le pesara les hubieran hecho la corrección que con él había usado. Esto contó a un P. de la casa el mismo Procurador a quien le sucedió esta historia.-Jes., Abril-11-1646-VI-p. 268-69-271-72-73-74.

- La semana pasada fui á decir misa á Nuestra Señora de Regla, y cuando salí al altar, oí que en la Iglesia decía alto una mujer: «este es el ministro ¿no le conocéis? El ministro es, ¡oh! maldito seas tú, ministro, que tanto me persigues con tus ahorcados», y yo no sabía que era aquello y cuando bajé a la grada para el introito, vide que era una endemoniada, que está en esta ciudad; y en el discurso de la misa todas las veces que nombraba el nombre Santísimo de María se estremecía la endemoniada formando juntamente con la voz, a modo de gallo ronco estas sílabas: *cocoroco.* Al ofertorio dijo: *¡oh! nunca consagres.* En estas ocasiones y otras siguientes le decía el P. Rueda en latín que callase, para ver si se daba por entendido el demonio y respondía: «no quiero callar», en buen romance.

Acabada la misa le dije el evangelio de *Loquente Jesu,* y así que empecé la primera palabra dijo la endemoniada: «¡Oh! el de la Madre de Dios es; *cocoroco*», y al fin de él así que empecé la oración de nuestro Santo Padre San Ignacio y San Javier, a la primera que dice: *Deus, qui glorificatus es,* se

estremeció la endemoniada y dijo: «¡Oh! no me mientes a ese cojo maligno que me atormenta», y al nombrar a San Javier dijo: *«otro que tal*, Javier si por cierto.» Yo me alegré de decir misa en aquel Santuario, y tuve consuelo de ver que el demonio mostraba pena de las obras de Dios.-Jes., Abr. 29-46-VI-p. 287.

- El conde de Monterey se está en Carabanchel mientras se hace su visita, tan hallado con los labradores que juega con ellos a los bolos, como ellos lo acostumbran, algunos cuartillos de vino, y cuando gana hace grande fiesta de su ganancia. Ha hecho llevar cantidad de castañeta, para que bailen los labradores delante de su casa, y acabado el baile les hace dar de merendar. - Jes., Mayo- 8-1646-VI-p. 293.

- Tres o cuatro días ha que prendieron aquí a un hombre, el cual por la mañana antes de amanecer se vestía unos andrajos y se fingía tullido y enfermo, y con grandes lástimas y súplicas pedía hasta cerca de la una. Luego se recogía a su aposento y comía y se vestía de seda a las mil maravillas y se peinaba. Es de buen talle, y salía como un pino de oro a pasearse. No faltaron algunos vecinos curiosos que desearon saberle la vida, viendo que no trataba con ninguno de la casa donde vivía. Espiáronle al salir por la mañana y tarde por dos veces, y conocieron la flor conque vivía y dieron cuenta a un alcalde que le hizo prender y tuvo suerte que era cuando estaba en limpio. Fueron a su casa y en ella no hallaron más de una razonable cama, un cofre con ropa blanca y otro vestido nuevo de seda. El vestido de andrajos en un rincón, un bufete y un par de sillas y un librito donde escribía lo que cada día le daban de limosna, y como lo gastaba, acudiendo algunas veces con algún socorro a sus padres y hermanos. El confesó de plano todo lo dicho, y que había tomado este modo de vivir por no dar en el bajío de los que pasean y se tratan con lucimiento sin tener renta ni donde salga, trasnochando por casas descuidadas y recogiendo lo que estaba a mal recado.

Condenáronle a un presidio por ser mozo y de buena salud y de fuerza. - Jes., Mayo-22-i646-VI-p. 305-06.

- Estos días pasados entraron con una silla cerradas las cortinillas dos silleros en la Santísima Trinidad descalza, y metiéronla en la iglesia, sacaron los palos y fuéronse. Estuvo la silla toda la mañana, hasta que las misas se acabaron, y era hora de cerrar la iglesia. Llegó el sacristán con sus llaves, para cerrar la puerta y dijo: «señoras, las misas están acabadas y es hora de cerrar la iglesia, vuestras mercedes den orden para que las lleven a su casa». No respondieron nada; díjolo segunda vez y tan poco tuvo respuesta. Con tanto el fraile corrió la cortina y vio una mujer de buen pelo y parecer, difunta, con un papel en la mano. Avisó al superior, y viéndola de aquella suerte, hizo se avisase a la Justicia, sin

querer llegarse a ver el papel. Vino un alcalde; tomó el papel que era una carta cerrada y sólo decía: «Padres, entierren esa mujer, y para que no les sea de costa, hallarán en la faltriquera un bolsillo con 100 escudos.» Requirieron las faltriqueras y hallaron en efecto el bolsillo con los 100 escudos. Hicieron varias diligencias para saber quien la había traído y ninguna fue de provecho. Trajeron gente de varios barrios para ver si conocían la difunta, y ninguno la conoció. El alcalde dio el bolsillo al superior y orden para que la enterrasen, con que la dieron sepultura, y hasta hoy no se ha descubierto rastro de quien sea la difunta, ni el matador, ni de los mozos que la llevaron.

Este miércoles pasado fue la marquesa de Leganés a la casa de Campo a tirar, como suelen otras veces, a los conejos. Iban con ella sus dos hijas y su sobrina, la condesa de Mora. Acertó a ir también el Almirante, en su coche, las cortinas corridas, y dos damas con él, vestido como de campo. Iba el coche del Almirante siguiendo al de la marquesa, porque las damas que el Almirante llevaba, tuvieron gusto de verla tirar. La marquesa envió un recado al cochero diciéndole fuese por otra parte; su amo le dijo caminase. Volvió con segundo recado un criado de la marquesa y dijo que la marquesa de Leganés iba allí con sus dos hijas y su sobrina y que le pedían echase por otra parte. No se dio por entendido y prosiguió; salió del coche la marquesa y pidió una escopeta que cargó con sólo pólvora y taco y apuntó al cochero para espantarle y obligarle fuese por otro camino; disparó y no hizo caso el cochero. Viendo esto la marquesa, cargó segunda vez con perdigones y apuntándole dio con él en tierra. Las damas que iban con el Almirante se desmayaron; el Almirante no estaba con vestido decente para darse a conocer. Mandó al otro cochero subirse en la silla, de donde el otro había caído y fuese a Madrid. La marquesa hizo tomasen la sangre al herido y que lo llevasen en casa de un guarda. Dicen le dio dos doblones de a ocho, que el cochero no quiso recibir...

- Ahora ha estado Valencia en grande riesgo. La causa es que el conde de Sinarcas se amistó con María de Heredia, que estuvo aquí en la Galera, comedianta. A este tal señor trató de persuadir el señor virey, y un D. Fulano Ferrer la enviase a Castilla. No hubo remedio; visto lo cual el virey la cogió y puso en la cárcel. Acudió el Ferrer de nuevo a suplicarle la enviase a Castilla y ofreció hacerlo. Díjole el Ferrer esto a Sinarcas y el Sinarcas le pidió con todo encarecimiento pidiese al virey se la entragase a él, para enviarla, que le daba su palabra de hacerlo. Fue el Ferrer que es caballero principal y pidiólo al virey. El le dijo: «señor, a vmd. que conozco su cordura y el buen celo que en este tiene, se la entregaré; mas recelo que si vmd. se la entrega al conde que no ha de cumplir lo que ofrece». El dijo que la entregaría debajo de la palabra que le

había dado, y que de nuevo se la haría dar, y salía a que él la cumpliría. Con esto mandó se la entregaran al Ferrer y él la llevó al de Sinarcas para que la enviase a Castilla, pidiéndole primero palabra de que cumpliría puntualmente lo que le prometía. Ofreció hacerlo y en teniéndola en su poder huyó al monte con ella en compañía de unos bandoleros. Supo esto el Ferrer y corrido de que no le hubiese cumplido su palabra, le fue a buscar para desafiarle. El hijo del conde del Real tuvo esta noticia y salió con otros deudos suyos porque él lo es del de Sinarcas, en busca del Ferrer. Corrió la voz de esta salida y los deudos del Ferrer salieron también a favorecer su pariente, con que la ciudad por ser unos y otros muy emparentados, ha corrido riesgo de bandos, que fueran muy perjudiciales, por ser entre gente tan notable y emparentada. En fin cuidándose el virey de quitar este fuego, que se iba encendiendo supo que el de Sinarcas estaba en Alicante, y allí le hizo prender. La María de Heredia se metió en un navío inglés y se ha ido a Inglaterra. A buena rama se acoge. A los demás, que andan a monte, han salido varios alcaldes y oidores a prender con que se espera se aquietará aquello.

El de Sinarcas, tiene mal pleito porque a un guardián de San Francisco que en el púlpito reprendió la fealdad de este escándalo y la mala amistad, volviéndose de predicar a su casa, le dieron un arcabuzazo y lo mataron, y dicen fue de orden de este caballero, que es mozo de 20 años en la edad, y más en las malas costumbres.-Jes., Septiembre-3-i647-VII-p. 117-18-120-21.

- Noticias de Madrid, fol. 9 v.° «Domingo 13 (dice), entrando en San Felipe a las 12 horas del día para oír misa un hombre bien puesto, e hincándose de rodillas, dijo: ¡Alabado sea el Santísimo Sacramento y María Virgen Santísima concebida con mancha de pecado original! A lo cual habiéndole dicho uno de los circunstantes que por qué decía disparates, respondió que no lo eran, tornándolo a decir segunda vez y añadiendo que lo sustentaría. Con tanto se levantó un alboroto en la iglesia desenvainándose muchas espadas y tirando las mujeres de chapinazos al hereje; prendiéronle en el mismo instante, y lleváronle a la Inquisición ya herido».-Cartas Jesuitas 1-450.

- Pax Cristi amp;c. De León han avisado los PP. de Castilla que un regidor de aquella ciudad D. Fulano Ramírez, paseaba una calle y tenía entrada en una casa. Una noche entre otras, paseando por la calle, quiso entrar como solía. Era la noche oscura, y al poner el pie en el umbral pisó a un hombre que estaba echado en él aguardando alguna aventura. El pisado se sintió y le dijo no miraba lo que hacía. El regidor se escusó con la oscuridad; trabáronse de palabras, y de un lance en otro vinieron a meter mano a las espadas. El regidor le dio al otro una herida de muerte, de la cual acabó dentro de tres días, después de haber

recibido los Sacramentos. La justicia hizo las averiguaciones de esta muerte y prendió y maltrató a algunos por indicios y nunca pudo descubrir al matador, el cual viendo que otros padecían por su causa y sin culpa, se fue al Obispo y le declaró su secreto; que él había muerto a un hombre, por cuyos indicios otros estaban presos y padecían sin culpa, que le suplicaba hablase a la parte ofendida y se concertase con ella, que el lo pagaría todo. Hízolo el Obispo y el pagó el dinero de secreto, e hizo decir misas por el difunto, y no obstante el peligro que le había ocasionado su entrada en aquella casa, continuó su estación, y una noche halló a cuatro armados a la puerta, y queriendo entrar trataron de estorbárselo y echando mano a su espada y los otros a las suyas, se empezaron a acuchillar. Uno dellos, por concluir con brevedad con la riña sacó una pistola, y al punto que iba a disparar le detuvo un hombre que allí se halló de repente, poniéndole una linterna delante de los ojos y diciéndole: «Tente, hombre, que te pierdes.» El, receloso que el contrario con la voz no le hubiese conocido, y también los tres compañeros huyeron a toda prisa, y el caballero que se vio en un instante libre de tan grande peligro, volvió los ojos a buscar a su bienhechor para agradecérselo y no halló a nadie. Quedó confuso, y pasando adelante, vio una luz, y deseoso de alcanzar a quien la llevaba aligeró el paso y le alcanzó, y reconoció en él el mismo que antes había detenido al que le había querido matar con la pistola. Detúvole y díjole le hiciese favor de dársele a conocer, pues no le estaba en menos obligado que de la vida; y siendo tan grande en la que le había puesto, deseaba conocerle para agradecérselo. El le dijo tomase la linterna y le mirase al rostro. Hízolo el caballero y vio la figura misma del hombre que pocos días había muerto, el cual le dijo que por las misas que le había dicho estaban sus penas más aliviadas, que Nuestro Señor le había echado por sus culpas para que satisfaciese al purgatorio, que en tres días que vivió, Nuestro Señor le tocó el corazón, y que mediante una confesión que hizo y el uso de los Sacramentos, había Nuestro Señor dádole buena muerte en gracia suya, que pedía lo continuase y le hiciese este favor; y también había venido a decirle de parte de Nuestro Señor, que se apercibiese y mirase por si le estaba amenazando un gran trabajo, y con esto desapareció. El corregidor temblando y maravillado del caso, caminó hacia su casa, donde se le tornó a poner otras dos veces delante diciéndole lo mismo, y él sin entrar en ella, desde el puesto donde le habló la última vez, se fue a los frailes franciscos descalzos, llamó a la puerta, y dificultándole el abrir dijo quien era, y con eso le abrieron. Al punto pidió por el padre guardián, y en estando con él le contó todo lo sucedido y le pidió el hábito, el cual le dieron después de algunos días, que viéndole perseverante les pareció era vocación de Dios. El está contento y toda la ciudad edificada; esto avisan los padres de Castilla al padre procurador general de Castilla y su provincia.-Jes., I-

375 a 378.

- Pax Christi amp;c. Tuvieron el miércoles pasado toros en el Retiro y estuvieron SS. MM., en el balcón principal, al lado de la reina, la de Cariñano, después el Príncipe; y a su lado la duquesa de Gebrosa (Chevreuse). Dicen que la Princesa de Cariñano, sabiendo el orden que estaba dado de los asientos, tuvo sentimiento y se quejó de palabra al Conde-Duque, a que su Excelencia satisfizo bastantemente: no quisiera la princesa que se le hubiera hecho tanto agasajo a la Gebrosa. Por la mañana en el encierro se corrieron dos toros. A la tarde veinte y seis, de cuarenta que se habían encerrado, por no dar tiempo y lugar a más. Hubo dos lanzadas que salieron excelentemente. Entraron con rejones catorce caballeros: D. Juan Pacheco, heredero del Marqués de Cerralbo, vestido de luto, caballo negro, 24 negros por lacayos vestidos de luto. La causa dicen es por estar desfavorecido de la hija del marqués de Cadraita (Cadereita), con quien pretende casarse, y haberse retirado esta señora de favorecerle por no querer su padre case con él. Salieron también el marqués de Salinas, D. Jacinto de Luna, D. Gaspar Bonifaz, D. Francisco Luzón, Montes de Oca y otros. Llevarían entre todos más de cien lacayos de diversas libreas muy vistosas. Todos lo hicieron con ventaja, especialmente D. Juan Pacheco, el de Salinas y Bonifaz. No hubo desgracia considerable, sólo dos lacayos salieron aporreados de los toros, y también antes de acomodarse la gente en los tablados, el toro que tenían apartado para dar principio a la fiesta, rompió la puerta. Estaba en esta ocasión en la plaza una mujer tan ancha de faldas, que por ser de más embarazo embistió con ella y la dio un bote con que el guarda- infante y lo demás anduvo por el aire. Quiso su suerte que se embarazó el toro con el manto, y hubo lugar de soltar los alanos que, haciendo presa de él, lo detuvieron y ella tuvo lugar de salirse bien aporreada y más corrida de su desgracia por ir en cuerpo, sin tener con qué cubrirse.-Jes., Tomo II-328/130.

- La custodia salió este año sobre ruedas, que no solían aquí usarlas. En fin, quitado el Rey y los Consejos, no tiene que compararse con la fiesta de Sevilla ni Granada. No hubo altar ni invención en las calles de entretenimiento; solo sobre la tarasca llevaron una mujer al uso, ancha como vaca, grande moño, una ardilla a las espaldas que de cuando en cuando asía del moño y le tiraba como capilla de fraile, y descubría una calva, mala cosa, y peor los ademanes que la pobre vieja hacía con manos, ojos, boca, viéndose afrentada en tal concurso. Esto causó mucha risa, porque dicen toca a muchas cortesanas la historia.-Jes., I-63.

- Hoy ha sucedido aquí este casillo. El Corregidor andaba día ha tras de prender a un clérigo, y sabiendo donde estaba, fue acompañado de toda su

justicia y de algunos caballeros, y le prendió. Traíale a la cárcel por la plaza, y el clérigo daba voces y apellidaba iglesia; pero nadie se movía a ayudarle. Salió de través un estudianti**no,** y dijo: «¡Aquí del estudio!» Al punto seis gorrones que estaban comprando fruta corren hacia la justicia, y se meten entre ella y sacan al clérigo, y juntándose luego otros a la voz del *estudio,* le libraron, dejando hechos unas monas al Corregidor y caballeros; y los ciudadanos que iban con ellos, en oyendo ¡Aquí del estudio! se escabulleron diciendo: «El diablo que se torne con estudiantes». - Jes., I-107.

AVISOS DE PELLICER-(SEMANARIO ERUDITO)

La Señora Duquesa de Mantua viene a Aranjuez y a Ocaña. Tuvo en Mérida un enfado que le ocasionó Don Gregorio de Tapia, Caballero de Santiago, hijo de Don Gregorio de Tapia, Secretario del Consejo de Ordenes. Galanteaba este caballero a la Señora Condesa de la Bastida su menina. Estorvolo su Alteza y Don Gregorio tomó las chirimías con que acostumbraba a salir a visitar los enfermos el Santísimos Sacramento, y algunas hachas, y llevó con otros un mulato en cueros alumbrándole. Al llegar a Palacio, creyendo era el Santísimo Sacramento, salió su Alteza y sus Damas, y le esperaban de rodillas, hasta que se puso aquel espectáculo frente de sus ventanas. Enojóse mucho su Alteza, y dio cuenta a S. M. y mandó prender a Don Gregorio y los cómplices. - 4 de Marzo 1642.- T. XXXII-p. 219.

Estos días ha sucedido aquí una Imagen de pincel en tabla, de nuestra Señora del Populo de Roma, estando en una casa particular una criada Gallega, empezó a cantar en su alabanza, y a baylar, y vio que nuestra Señora movía los dedos de las manos. Dio voces espantadas, y llamó gente que lo vio también. Concurrió mucho Pueblo y el Señor Nuncio, y se truxo la imagen a las Descalzas Reales, donde la pusieron en su Oratorio adentro. - Madrid 8 de Septiembre 1643- T. XXXIII-p. 69.

Ayer Don Pablo de Espinosa, por diferencias sobre un banco en la comedia, mató a un Caballero llamado Don Diego Abarca, y el matador quedó tan mal herido, que está desahuciado.-Madrid 29 de Diciembre de 1643-T. XXXIII-p. 122.

De Zaragoza no hay otra novedad más que habiendo predicado al Rey (Dios le guarde) el Padre Agustín de Castro, su Predicador, en un sermón de esta Quaresma, que convenía declarase su gracia en un valido que le descansase, y a quien todos acudiesen; S. M. antes de comer le envió a decir, que otra vez no le predicase doctrina semejante, porque no le daría lugar a que lo hiciese muchas, y que aquello pasase. Madrid 8 de Marzo de 1644-T. XXXIII-p. 149.

Pero no ha hecho menos dolor un Religioso de los Agonizantes, Religión que ha poco que se fundó en España, que trae manteo y sotana negra, y cruces pardas al lado derecho, cuyo principal instituto es ayudar a bien morir; que estando cumpliendo con esta obligación en casa de un caballero Portugués del apellido de Mascareñas, salió de noche a la calle a una necesidad; y pasando un

hombre le atravesó la espada por el cuerpo, de modo que murió allí; y el enfermo ha mejorado. Que son secretos solo reservados a Dios.-Madrid 5 Abril de 1644-T. XXXIII-p. 159-160.

No se habla en otra cosa, sino es un bandolero, que con nombre de Pedro Andréu (que es de otro que ha andado entre Valencia y Murcia), anda por hacia la Mancha y aun cerca de Ocaña. Y junto a Uclés encontró con él el Alcalde Don Enrique de Salinas, yendo con Don Diego su hijo a profesar a Uclés. Unos dicen trae treinta hombres de a caballo con pistolas de arzón y en charpas otras quatro cortas, y una caravina: otros dicen son 60, y otros los llegan a 80: cuentan de él cosas raras, y que no mata a nadie, sino les quita a lo que encuentra parte del dinero, dexandoles lo bastante para donde dicen que es su viage: que envía a pedir dineros prestados sobre su palabra a los Pueblos y a particulares y que es puntual en la paga. Cada uno añade o inventa a estas cosas lo que le agrada. Pero el Consejo con estas nuevas ha determinado salga en su busca para prenderle el Alcalde Don Juan de Lazarraga, que ha partido con algún número de Alguaciles de Corte, y orden para sacar de los Lugares la gente necesaria. Para semejantes fascinerosos se instituyó por los Reyes Católicos la Santa Hermandad, pero como ni se les acude con los efectos de los gastos, ni se les guardan los privilegios, esto ha descaecido de modo que nadie se mueve de Toledo, Talavera y Ciudad Real: no hay otra novedad.-Madrid z Abril de 1644-T. XXXIII-p. 163.

AVISOS DE DON JERÓNIMODE BARRIONUEVO (1654-1658)

Ya murió en el suplicio desdichadamente D. Josef Solier. Víle ahorcar y antes de echarle el verdugo ni decir el Credo, murió de la congoja en la escalera. Tanto fue el temor de la muerte. Así lo testifican todos, y a mí me lo pareció también, y por si era desmayo, le echó abajo. Era un mozo blanco y rubio, con una melena que en el aire podía correr parejas con la de Absalon; proporcionado de miembros, sin ningún bozo, y que, al juicio del pueblo, pareció otro Ganímedes arrebatado del águila, subiéndole al cielo a la mesa de Dios, de quien espero está gozando. Había mil coches, gente sin número, desembarazada la plaza para la fiesta de toros, el día risueño, esperando lo tuviesen los santos en cuya compañía vivirá para siempre.-Julio 7 de 1655-II-24.

- Hoy se corren los toros. No los veo, que no gusto de fiestas semejantes donde el calor es excesivo, el cansancio grande, la inhumanidad que allí hay terrible, muriendo unos entre las fiebres, quedando otros estropeados a palos de las guardas que asisten, puniéndose todos en semejantes regocijos a treinta con rey. Salen tres a rejonear: no es Barrabás el postrero. Hay lanzadas de a pie y otras cosas: 30 toreadores escogidos, muchas empanadas y garrafones. Gástase que es un juicio, y ninguno le tiene en ocasiones semejantes; abanicos y moscas andan listos. Con que Vm. puede darlos por vistos, sin costarle más que en extender los ojos por esta brava relación que le hago.-Julio 7 de 1655-II-25.

- Viernes quemaron en Alcalá al enamorado de su burra, y el mismo día vino aviso quedaba preso en las montañas otro que se echaba con una lechona. Como si no hubiera mujeres, tres al cuarto.- Julio 15 de 1635-II-33.

- A este propósito diré una cosa rara. En la calle Mayor enfrente de las casas de mi madre, que están donde se venden los rosarios, yendo estos días a comprar uno, el primero que allí hay hacia casa del Conde de Oñate, tiene preñada su mujer, con tan grande exceso que es monstruosidad, que parece trae una razonable tinaja en lugar de barriga. Admiréme mucho de verla, y me dijeron ella y su marido y todos los demás vecinos que el año pasado había parido 4 muchachos, todos varones, uno tras otro, y que ogaño sentía otros tantos y más, señalando las cabezas en el vientre.-Octubre 13 de 1655- II-163.

- Jueves 14 de este fue D. Vicente Bañuelos en casa de D. Juan de Valencia, espía mayor de S. M., hombre muy rico y mucho mayor hablador, que anda en

un coche muy bueno con cuatro mulas blancas y dos cocheros, tan despacio, que parece a la Tarasca. Fue, en efecto, a cosa de las dos, y le llevó a Jetafe, donde le esperaban sus alguaciles de corte con un pliego cerrado y orden de dar con él en Chinchilla, y que allí le abriesen. El porqué, es presto para que se sepa. Dicen hoy ha sido por un disgusto y palabras pesadas con el Conde de la Puebla.- Octubre 13 de 1655-II-167.

- Anoche, después de haber cenado la Reina muy tarde, se le antojaron sardinas, por haberlas quizás olido, que por ser viernes se pusieron asar en alguna cocina, y a media noche se traginaron de unas partes en otras, de todos géneros llavándolas a Palacio, y se satisfizo al antojo, y quedó la preñada más contenta que la Pascua.- Octubre 13 de 1655-II-170.

- En Aranjuez quieren hacer plantel de canarios, habiendo tomado para esto la mensura y calidad de aquel temple con el de las islas, que se dice ser todo uno. Y para esto hacen traer algunas embarcaciones llenas de ellos. Todo lo que en España se ve parece encanto de canto. Remédiele quien puede, que sólo es Dios, que guarde a Vm.-Noviembre 10 de 165 5-II-203.

- Ya está en Madrid el que echa por la boca, después de haberse bebido dos cántaros de agua, diversas cosas, vinos de todas suertes y colores, aguardiente y vinagre, confites; ensalada, flores y agua de colores y otras cien mil baratijas, de que los Reyes han gustado mucho. En los corrales de las Comedias le veremos todos después, que hasta ahora no sale del Retiro. Todo esto hace por medios naturales y aprobados por la Inquisición, donde ha estado dos veces y salido libre. Grandes modos hay de sacar dineros en este mundo.- Noviembre 17 de 1655-II-212.

- Dieron tormento jueves por la mañana a Juan Alvarez Maldonado, mercader, natural de Toledo, por haberse alzado con 200.000 ducados. Es suegro del Dr. Núñez, Médico de Cámara de S. M. No confesó nada. Tiénese por cierto que fue con cuerdas de lana, que el favor que tiene es grande.-Noviembre 20 de 1655- II-215.

- Los arrendadores de los patios de las comedias se conciertan, que no quiere de otra manera el tramoyista dejarse ver en ellos. Danle 400 reales todos los días de Cuaresma; el pide 5 00 y no menos. Es un tesoro lo que todos le dan. Bebióse el otro día 14 vasos de agua. Pidiéronle las damas claveles y echóles luego por la boca, y otras lejegas, y gomitó dos cogollos. Parece cosa de encanto. Fue todo esto delante de los Reyes, en el Retiro. Hasta que lo vea no lo he de creer.- Noviembre 24 de 1655-II-222.

- Encorozaron a la Margaritona, la famosa alcahueta que prendieron a las Siete Chimeneas, al abrigo del Embajador de Venecia. Así se llama. Tiene ochenta y ocho años. Desde los quince fué olla, hasta los cuarenta; de allí adelante cobertera. Iba en un pollino de estatura gigantesca, acamellado,' encajada con tablas y enjaulada como si fuera en un ataúd, con una coraza disforme. Paseó así las calles el lunes, con el séquito de todo el lugar. Lleváronla a la Galera en vida. Dicen la pide la Inquisición por famosa hechicera, no obstante que esta mañana corre voz que es muerta, de que no me espantaré, por lo mucho que ha vivido. Halláronle 2.000 ducados en doblones, que aplicaron a diferentes obras piadosas, sin otros muchos que se dice tenía a ganar, que, como todos la daban, tenía lo que quería. Dicese que le hallaron una graciosa cosa, es a saber: un libro de pliego entero, hecho de retratos, con un abecedario, número, calle y casa, de las mujeres que querían ser gozadas, donde iban los señores, y los que no lo eran también, a escoger, ojeando, la que más gusto les daba, donde se dice había gente de muy buen porte de todos estados, y zurcidoras de honras tan bien como de paños desgarrados. No la azotaron, porque se tuvo por cierto moriría si lo hacían.-Madrid y Mayo 29 de 1656-II-412.

- En un lugar llamado Santa Cruz, tres leguas de Astorga, se ha descubierto un gran tesoro. Parece ser llegó allí un morisco que le dijo al cura le haría rico si le ayudaba. Fueron a un monte con dos hombres para cavar. Hallaron todas las señas, y viéndolos un pastor, dió cuenta a la justicia, que acudió luego. Dicen que hay tres tinajas de doblones antiguos. Lunes vinieron a dar cuenta al Rey. Esto es cosa cierta, que yo hablé con el que vino, que es un Canónigo, Juez de la Cruzada, que también ha puesto sus guardas. Lo que se hallará y sucederá hasta ahora no se sabe. Todo lo habremos menester para las necesidades tan grandes en que todos nos vemos.-Mayo 29 de 1656-II-414.

- Bacho el tramoyista, lunes, viniendo desde el Retiro a Madrid, se cayó muerto en el Prado. Debe de ir a hacer a la otra vida alguna comedia para San Juan, pues va tan de prisa.-Junio 14 de 1656-II-431.

- A las 12 de este salieron una mañana de Badajoz tres hombres con sus mujeres y otros dos muchachos y a cosa de media legua, yendo entre dos valles, vieron salir por la mano derecha un ejército de caballería y infantería, tocando al arma, y por la mano izquierda otro ejército que hacía lo mismo. Todo esto en el aire, oyendo las cajas, trompetas, mosquetería y artillería, y vieron que se embistieron los unos contra los otros, y que estuvieron peleando un gran cuarto de hora, cayendo unos y levantando otros; y, finalmente, todos juntos se les desaparecieron en un instante. Es cosa cierta.- Junio 28 de 1656-II-441.

- Y el mismo día por la noche, entre once y doce, junto a la despensa del Duque de Alba, saliendo de beber de ella un rastrero, le dio un oficial de un confitero una estocada y le dejó muerto, por haberle dado a él un bofetón; y no contentándose con dejarle difunto, le echó mano a un cuchillo jifero que traía en la cinta y le cortó la mano derecha y sacó el corazón y se le llavó, dicen para echarlo al perro del Rastro. Inhumanidad por cierto grande. Ello hay en esta vida días climatélicos, como se dice de los años.-Agosto 9 de 1656-II-488.

- En el tesoro de Barchin del Hoyo suceden prodigios. S. M. ha librado ya dos mil ducados en Huete para los que van trabajando, y se dice que habiéndose encontrado patios con hermosas columnas y en medio fuentes y diversidad de salas, al llegar a un callejón largo y estrecho, nadie se atrevió sino un mozo que, con un hachón de brea, lo fué penetrando al cabo del cual vio luz y se la mató la que él llevaba de un aire recio que le sobrevino. Siguióla, y al entrar en una hermosa cuadra, vio tres ninfas hermosísimas que le hicieron señas que entrase y le dijeron que si buscaba teroros, los había más adentro muy grandes; que entrase. Hízolo así, y desde otra puerta vio grande multitud de arcones llenos de monedas de oro y plata, y al otro lado montones de barras de lo mismo arrimadas a las paredes. Quiso probar la mano, y se le opuso delante una sierpe redonda como araña, tan grande como la rueda de un carro, que con las uñas y garras se lo estorbó, hallándose sin saber cómo en la misma parte por donde había entrado. Esto es así como lo cuento, que al juicio de todos se tiene por cierto ser ilusión diabólica.

Demás de esto, en un lugar que se llama Valera, legua y media de Barchin, se ha descubierto otro tesoro. El caso pasa de esta suerte. En el ribazo de un collado hay una cuava que llaman de la Judía, donde nadie jamás se ha atrevido a entrar, por las ilusiones y fantasmas que se le oponen luego. Andaba por allí un muchacho de trece a catorce años un día y entróse en ella a travesear. Vio luz de lejos y fuela siguiendo, y con la simplicidad de la edad creyó salía a otra parte. Hallóse al fin al poco trecho a las puertas de un palacio suntuoso, donde vio un viejo que le preguntó que qué buscaba y donde iba. Respondióle con la simplicidad de la edad que solo a ver había venido allí. Replicóle el viejo que si era a solo esto, que entrase, que él le enseñaría cosas grandes y riquezas no vistas ni aun imaginadas. Mostróle mucho más que lo que el otro vio en Barchin del Hoyo. Pidióle el muchacho le diese algo. Ofrecióselo para otra vez. Continuó algunas en ir, y no le daba nada. Hacía falta en su casa, y apretándole, se lo dijo todo a sus padres como aquí lo digo, y que fuesen con él, que se lo enseñaría. Hiciéronlo así, acompañados de otros, y estando dentro, aunque le oyeron que hablaba y que le respondían y que decía: «¿No lo ven tal y tal cosa?», ninguno lo

vio. Dióse noticia a la Inquisición de Cuenca. Dijeron que hiciese instancia en pedir, y que tomase lo que le diesen, santiguándose primero que entrase y dijese el Credo. Porfió en pedir, y queriendo tomar, le dio el viejo 406 bofetones haciéndole sangre y después hizo las paces con él para que no dejase de volver a verle. Han venido a dar cuenta al Rey dos personas con quien yo he estado y me lo han referido como lo cuento, no con tanta particularidad como ellos dicen que pueden hacer un procero muy largo. Todo este año va de tesoros. Plegue a Dios que no paren todos en humo como los más deste género suelen ser.-Agosto 20 de 1656-II-492-94.

- Tuvieron D. Pedro de Toledo, hermano del señor de Higares, y D. Juan de Solis, caballeros mozos, amigos, ricos, y de lo mejor de España y, sobre todo, valerosos como unos Bernardos, y muy diestros en las armas, digo, en efecto, que tuvieron ciertas palabras y metiéndose de conformidad en un coche se fueron a Lavapiés, detrás de Santa Isabel, donde a las cuatro de la tarde comenzaron a reñir, embistiéndose como unos leones. Fueron las armas dagas y espadas. Duró la pendencia una hora y más, descansando tres veces. Salieron heridos entrambos peligrosamente; y viéndose así, abrazándose amorosamente, tornaron a meterse en su coche, y se fueron a curar. Ha sido acción ésta la más bien vista y alabada que ha sucedido en nuestros tiempos.-Setiembre 20 de 1656-II-532.

- Dos meses y medio ha que no se dan en Palacio las raciones acostumbradas, que no tiene el Rey un real, y el día de San Francisco le pusieron a la Infanta en la mesa un capón que mandó levantar porque hedía como perros muertos. Siguióle un pollo de que gusta, sobre unas rebanadillas como torrijas, llenas de moscas y se enojó de suerte que por poco no da con todo en tierra. Mire Vm. cómo anda Palacio. Todo esto es como lo cuento, sin añadir ni quitar un ápice.-Octubre 11 de 1656-III-24.

- Envía Su Majestad 36 caballos, los 12 al Emperador, otros 12 al Rey de Dinamarca, y los 12 restantes al Sr. D. Juan de Austria, a Flandes. Llévalos el marido de Catalina del Viso, una labradora que, por lo simple y graciosa, tiene con el Rey y en todo Palacio gran cabida, que le asiste perpetuamente, excepto las noches, que se va muy tarde, o por mejor decir, la llevan en un coche a su casa, que la tiene propia, y tan buena, que le ha costado 24.000 ducados. Casóla el Rey, y hoy tiene 100.000 ducados de hacienda y más, y en su casa audiencia formada y festejo todas las mañanas antes de venirse a Palacio, donde come de la mesa del Rey. Esta tal era una muchacha labradorcilla que servía en Palacio a una mondonga, y un día de mucho frío en el invierno, que hacía muy buen sol,

puesta a él, le cogía en el delantal, y cuando le parecía estaba ya bien caliente, le cogía e iba corriendo al aposento de su ama y le metía en un arca, y hacía esto tantas veces yendo y viniendo, que, siendo notada de las otras, le preguntaron que para qué hacía aquello; a que respondía que guardaba el sol para cuando no le hubiese, y calentarse a él. Pasó la palabra; llagó a oidos de los Reyes; llamáronla, dijo lo mismo y otras inocencias, y quedó tan bien vista de la Reina Doña Isabel, que goza de Dios, que desde entonces tiene en Palacio el cabimiento que digo, y cuatro o seis hijos que le ha dado Dios; y aunque niños, con oficios en Palacio y mercedes; las hijas para dotes cuando se casen, que en esta parte no es tan inocente que no toma y pide cuanto le dan y ha menester.-Diciembre zo de 1656-III-135-6.

- Dícese que el día de San Jenaro, patrón de Nápoles, donde todos los años se continúa un milagro desliéndose su sangre, puesta en una ampolla a vista de su cabeza, cuando le traen en procesión, y que ogaño no lo ha hecho, teniéndose a mal agüero, si no es que, como otros dicen, lo ha hecho el Santo por haber tomado aquel Reino por patrón a San Francisco Javier, de la Compañía de Jesús, y haber metido su imagen en la capilla del Tesoro, y héchole una salva real, que también en los Santos puede haber santa emulación y no querer compañía en el Patronazgo.-Febrero a 8 de 1657-III-Z09.

- En Cádiz, en la Compañía de Jesús, estando en la Congregación una noche los congregantes en disciplina, se le arrimó uno de ellos a otro con quien había tenido un disgusto, y le dio de puñaladas, siendo la primera de suerte que no le dejó dar voces, hallándole después muerto sueltos los calzones con la disciplina en la mano. Es cosa cierta.-Marzo a 8 de 1657-III-239.

- Iban en un coche el Viernes Santo el Marqués de Villanueva del Río, Chinchón y Talavera y Fernandina. Quisieron romper la procesión por donde iban los albañiles con el paso de la Huida a Egipto, y diéronles tantas pedradas que, si no escapan por pies, no quedara ninguno de ellos a vida, llevándose hacia allá cada uno a buena cuenta 405 guijarrazos, y como iban con túnica, no conocieron a ninguno.-Abril 4 de 1657-III-250.

- Paseaba en su coche el Duque de Alba y su hijo Villanueva del Río, y el Príncipe de Astillano, y D. Luis Ponce por la calle del Príncipe, y salpicó un caballo a un soldado que pasaba también con muchas galas. Metió mano; dióle al cochero una cuchillada de buen tamaño y apeándose los señores, embistió con ellos como un león, a quien dieron tantas heridas ellos y la gente que llevaban consigo, que murió luego.-Abril 11 de 1657-II-256.

- Prendieron a un hombre porque le hallaron dando a una mujer de bofetadas, y a él y a ella los llevaron a la cárcel. Visitóse el lunes, y sacándolos a los dos, habiendo escrito contra él mil disparates, como lo hacen siempre esta gente farisea, pidió el hombre licencia de hablar, y dijo: «Señores, yo soy casado y con seis hijos. Salí antes de ayer desesperado de casa, por no tener con qué poderlos sustentar, y pasando por la calle de esta mujer, me llamó desde una ventana, y diciéndome ella dentro le había parecido bien, me ofreció un doblón de a cuatro si condescendía con ella y la despicaba, siendo esto por decirla yo que era pobre. Era un escudo de oro el precio de cada ofensa de Dios. Gané tres, desmayando al cuarto de flaqueza y hambre. Quísome quitar el doblón y no pudo, y a las voces llegó este alguacil que está presente, y tuve mejores manos que ella para hacerlo. Suplico a V. S. diga ahora ella si esto es verdad o mentira.» La cual allí en público dijo ser todo así, y visto por la sala, *in continenti* le hicieron volver el doblón de a cuarto, en su presencia, al alguacil y le echaron libre y sin costas la puerta afuera, y a ella le mandaron tornar a su encierro para quitarla el rijo con algunos días de pan y agua. Fue esto así como lo cuento, lunes 5 de este mes.-Noviembre 14 de 1657-III-365.

- El Conde de Oñate está desahuciado de los médicos, que si Dios no obra, al parecer, tiene poco remedio, y sus mismos émulos confiesan que su Majestad y España pierde la mejor cabeza que tiene.- Enero 30 de 1658-IV-50.

- En Málaga se ha helado mucha parte de la marina, y casi en toda Andalucía los naranjos, sin perdonar a Sevilla ni Córdoba, y en Granada nevado y llovido tanto, que ocho días cesó el comercio, y en Sevilla cayó una nieve muy buena. En Málaga entró una mañana un hombre a caballo chocando con todos, y deteniéndole, le hallaron muerto helado. En Alcaraz se partió una tinaja de más de 300 arrobas de vino, hallándole helado, sin perderse gota al mudarse a otro vaso. En Valencia ha usado el tiempo de los mismos rigores con los limones y naranjos. Junto a Talavera llegó un pastor con tres pollinos y cuatro perros pidiendo a un convento limosna para llegar a Madrid, por habérsele muerto helados 500 carneros que traía. En Alcocer, en una eminencia en que estaba una ermita al abrigo de un paredón, se pusieron cuatro hombres, tres mujeres y otros tantos muchachos, al rayo del sol, y se cayó sobre ellos, de recalado, con las muchas aguas que ha llovido, que en todas partes alcanzan las desdichas y vienen las desgracias.-Febrero 20 de 1658-IV-85.

- Viendo tanto galán las mujeres los toros pasados, dijo la de Liche desconsolada a la de Monterrey, que estaban juntas: «Más hermosas están todas éstas que nosotras.» A que respondió la de Monterrey: «Todo lo han menester

para enamorar a los hombres tan galanes que hoy hay; que a nosotros nos basta lo que tenemos, supuesto que los nuestros en talles y caras son los peores que hay, que si no es a fuerza de interés, ¿quién los ha de querer?» No es boba, sí es cierto.-Febrero de 1658-IV-90.

- Un memorial han dado al Rey de 143 señoras casadas de mal vivir, 378 caballeros tahúres, perdidos por el juego, y de infinidad de mal entretenidos que se podrían entresacar de los demás para la quietud de la corte. Remitiólo al Presidente y él a D. Vicente de Bañuelos, que, llegando a una señora, le envió noramala y quiso darle muchos chapinazos y mesarle las barbas.-Abril 10 de 1658- IV-103.

- Muchos días ha que se oyen golpes en Palacio, a pausas, desde la media noche hasta que llega el día; y como se van llegando a ellos se van apartando. Unas veces son en la torre del despacho del Rey; otras en la del Relox, a quien atan al volante, y ellos no dejan de continuar comenzando desde lo profundo de la Capilla; con que el desvelo y miedo de las damas es grande, yéndose unos y otras a juntar en las cuadras mayores a pasarlo en compañía. El cuidado del Rey no es poco, ni las guardas que se ponen menos, y a mediodía se han visto menear los escritorios. Los juicios son varios y parecen presagios no buenos; Dios sabe lo que es. Lo cierto es que todo cuanto aquí refiero es la misma verdad.-Abril 24 de 1658-IV-108.

- Jacome Palmier, picador del Rey, ha vuelto ya de llevar los caballos al Rey de Hungría, habiéndose escapado de una borrasca, donde se le murieron tres de 14 que llevaba, y de manos de turcos, franceses e ingleses. En Liorna se reparó ocho días, y el Duque le hizo montar en los suyos y dio una cadena de oro curiosa, pero de poco peso, y el Rey de Hungría otra de poco más valor; pero el Archiduque una muy grande, y en ella una esmeralda con sus armas y rostro esculpido a los dos lados. Vino con él Pedro de Retana, marido de Catalina del Viso, la graciosilla del rey, que traía unas alforjas muy grandes y llenas de mil curiosidades que por allí en todas partes había juntado, de valor de 500 ducados, y al entrar en Madrid a los 28 del mes pasado, al anochecer en las gradas de San Felipe se las quitaron, llevándoselas sin sentir, no pudiéndolas librar de aquel estrecho, habiéndolo hecho de tantos golfos por donde había pasado. Es cosa cierta.-Mayo 8 de 1658-IV-137.

- Llegó a vista de Almería, una legua del puerto, un navío bien grande, inglés, mercantil, y echando el batel al agua, sin temor de mal suceso, se fue al puerto a avisar que los mercaderes que quisiesen comerciar, fuesen a hacerlo que haría comodidad en los precios. Hiciéronlo muchos, y un hombre que hay allí

muy valiente y gran pirata, que se llama Mirambel, y corsea y le temen en toda Berbería, éste, pues, corrido del atrevimiento de verle comerciar a nuestro despecho con tanto desenfado, armó un barco longo con la gente de su bergantín, y fingiendo ser mercaderes de Granada, a mediodía se fue a él, y dándoles entrada a 30, yendo mirando las mercancías, repartidos por todas partes, de seis en seis, desembrazaron sus carabinas que llevaban ocultas, y le rindieron en menos de un cuarto de hora, entrándose con él en el puerto. Dícese es presa de 80 a 90.000 ducados, todo de mercadurías, lienzos de Francia, sombreros de castor y otras infinitas cosas de mucho precio. Sucedió esto a los 24 de Abril.-Mayo 8 de 1658-IV-140.

- Esperáse la venida de D. Diego de Yeguas, General de la flota pasado. Trae un presente a Su Majestad del Duque de Alburquerque, que le envía un doblón con asa arriba que pesa 1.000 onzas, y tiene las armas de todos los reinos de Indias, y dos barajas de hojas de oro y otras dos de plata curiosísimas, de naipes para jugar, entalladas y dibujadas en ella mil curiosidades, y 30 dados de oro y otros 30 de plata que sirven de tantos; seis mulas andadoras de paso rápido de 30 leguas a sol a sol; dos gatos de algalia y otras muchas curiosidades; piedras bezares y otras cosas galantes, y al Conde de Peñaranda otra mula y algunas otras cosas de no poco precio.-Mayo 22 de 1658- IV-148.

- Fue a Canillejas un zapatero de Madrid a querer tomar posesión de una heredad de obras pías y misas de ánimas que habían pleiteado en el Nuncio, y no hubo bien entrado en sus términos, cuando se le pusieron a cada lado dos difuntos sin poder volver atrás aunque lo intentó. Llegó a la Iglesia, y llamando al escribano, hizo dejación de la heredad a las ánimas del Purgatorio. Volvió a Madrid antes de ayer y murió en veinticuatro horas. Es cosa cierta.-Mayo 22 de 1658-IV-150.

- El día siguiente por la mañana, volviendo el Rey al Retiro por los agustinos Recoletos, atropello con el coche un jumentillo de un pobre hombre que sacaba tierra, y aunque procuró detenerse, le hizo pedazos: clamó el hombre la pérdida de su hacienda, y le hizo dar un doblón de a 8, otros dicen dos, y preguntándole unas tapadas por la salud del Príncipe, afectuosamente les respondió que ya estaba bueno, y les quitó el sombrero.-Junio 5 de 1658-IV-167.

- Entró a verle el Rey una mañana en el mayor aprieto de la calentura y mala noche. Preguntó al ama cómo lo había pasado y le dijo: «Señor, yo tengo tres hijos, los más lindos que hay en la Corte, criados a mis pechos, luciéndoles mi leche y cuidado; cuando lloraban les mecía, y con saliva les curaba las paperas y granos; dormían a mis pechos, dándoles, como dicen, carona; comía a

mis horas sazonado. Aquí todo me lo dan sin especias, sazón ni sal; paso las noches desvelada, y si he de reposar, es fuerza retirarme a un camaranchón; la que se le antoja, me levanta las faldas registrándome si me ha venido el achaque; la baraúnda y bullicio es grande; la leche con tantas zozobras, no es posible sea la que ha menester. Esto es lo que pasa y que parece no tiene remedio, de mi parte hago lo que debo, y no me falta más que al acierto de servir a Vuestra Majestad, con que en todo tiempo me daré por contenta y pagada.» Es cosa cierta todo cuanto aquí digo, y que el ama no es nada boba.- Junio 5 de 1658-IV-166.

- A los 19 de Mayo en Granada llegó a su casa Martín del Campo, Procurador de aquella Audiencia, y mientras aderezaban la cena, tomó un libro en qué divertirse; llamáronle, y como no respondiese, acudieron pensando que estaba dormido a despertarle, y halláronle muerto, y echada la cara sobre él, siendo el capítulo del Juicio final. Súpose al día siguiente y llegando la nueva a Bernardo de Aguayo, amigo suyo, que se estaba lavando las manos, se cayó muerto de repente, habiendo desde primero de mes muerto de repente otros siete u ocho en aquella ciudad. Es cierto.-Junio 5 de 1658-IV-170.

- En el callejón de San Blas, al Prado, sobre el juego, salieron a reñir dos caballeros. Quitáronse los jubones; mató D. Bartolomé de Avellaneda de una estocada a la primera ida y venida a D. Antonio de Ubeda, del hábito de Santiago, hermano del correo mayor de Toledo, que había venido solo a ver la comedia del Retiro de aquella ciudad, y luego se metió en el Jerónimo.

Desde Navidad acá se dice haber sucedido más de ciento y cincuenta muertes desgraciadas, de hombres y mujeres, y a ninguno se le ha castigado. Y en la plazuela de Santo Domingo el cortador de la vaca, sobre tomar un mondadientes a un palillero que los vendía, le abrió el pecho con la cuchilla, sacándole a plaza y vista de todos el asadura del pobre hombre.-Junio 5 de 1658-IV-171.

- Dícese haber mandado el Pontífice a la Inquisición por un Breve particular recoger los escritos de muchos que tratan de las fuerzas, como son Salgado, Solórzano, D. Antonio de Castro y otros. Materia en que es menester usar de mucha maña, por los inconvenientes grandes que tiene de echarla en público.-Junio 5 de 1658-IV-172.

- Ha mandado la Inquisición recoger la carta de los Profetas de Liche que pronostica el juicio final.-Junio 5 de 1658-IV-172.

- En la calle de Alcalá, junto a los Carmelitas descalzos, vive una beata que

se llama Ana Gallo, tenida por santa, examinada de la Inquisición cuatro o seis veces, la cual se dice haber pronosticado a Madrid desde aquí a Navidad una grande calamidad y infortunio. Dios sobre todo.-Junio 5 de 1658-IV-173.

- Fue Góngora a ver al Valido en el coche nuevo que ha hecho como el del Rey y le ha costado 2.000 ducados. Díjole un lacayo de D. Luis al cochero: «Un amo viene a echar a perder al mío, y luego el mío va a echar a perder al Rey, y el Rey nos echa a perder a todos.» Es cosa cierta y dicho agudo de un hombre bajo.-Junio 5 de 1658- IV-174.

- En un lugar llamado Martín Muñoncillo de la Dehesa, junto a Arévalo, sacaron en procesión los días terribles pasados de las tempestades grandes de aguas y crecientes de ríos a la Madre de Dios. Haciéndole una novena al salir de la iglesia, siendo el día agrio y desigual, una mariposa como una palma de la mano se le puso en su corona, y de cuando en cuando volaba alrededor de ella, haciendo este continuadamente la novena toda, y el último día la hallaron muerta, y que tenia sobre la cabeza una Verónica al natural, dibujada en el copete como si fuera hecha por mano de algún gran pintor; pero ¿qué mayor que Dios, que lo hace todo? Hanla traído al Rey.- Junio 12 de 1658-IV-180.

- La gente que va en nuestra armada he visto algunas cartas que aseguran será de 16.000 a 17.000 personas, deseando todos huir de lo de acá. No me espanto. Con que el Andalucía quedará muy falto de hombres.-Junio 12 de 1658-IV-183.

- En San Juan de los Reyes han comido todos estos días de la elección de General 2.800 frailes en dos refectorios muy capaces, con mesas duplicadas, comenzando desde las once y acabando a las cuatro.-Junio 12 de 1658-IV-187.

- Domingo, primer día de Pascua de Espíritu Santo, en el Prado, entre las ocho y las nueve de la noche dijo el Almirante, que iba con Fernandina y Tabara, al Marqués Serra, que seguía a unas damas: «Marqués, ese coche es mío y la gente que lleva.» Insistió otra vuelta el festejo, y apeándose el Almirante y tratándole de picaro, y dándole algunas calabazadas, asiéndole de las guedejas, metió a la daga mano para señalarle, y le dio cinco heridas; otros dicen siete en el rostro y cabeza. Está preso en su casa.-Junio 12 de 1658-IV-187.

- Domingo 23, a las seis de la tarde, haciendo la procesión del Rosario en el Colegio de Atocha, junto a la cárcel de Corte, estando la Madre de Dios a la puerta y la calle toda llena de coches y gente arrodillada, una danza que llegó desvió mucha gente desmandada; milagro también: le faltaron las asas a la campana mayor al tocarla, y cayó al suelo, sin quebrarse ni ofender a nadie,

llavándose un pedazo de la cornisa, y cogiendo aire, o lo que Dios le fue servido, bajó poco a poco, dando lugar a algunos de huir el golpe.- Junio 26 de 1658-IV-201.

- Malparió la Bezona dos días antes del Corpus, y para que se animase a representar los autos, le envió José González 400 reales como Comisario que era de ellos, como el más antiguo del Consejo.- Junio 26 de 1658-IV-205.

- Domingo llegó correo del Marqués de Liche a su padre: viene ya, y que quedaba una jornada de Agreda, y se dice de él que yendo a Pamplona, le regaló mucho el Conde de Santisteban, Virrey, a quien pidió el día siguiente una llave de un postigo, y excusándose de dársela con que se había perdido, le hizo descerrajar, y por allí metía a la *Damiana*, comedianta, su amiga, todas las noches, una de las cuales fue presa por la ronda con un lacayo suyo y llevada a la cárcel, haciéndola información de amancebada con el que la traía, y desterrada. Sobre lo cual pasaron entre el Virrey y Liche palabras pesadas, y luego se puso en camino y se volvió a los baños y aunque dio cuenta el Virrey al Valido al que le remitió que lo hiciese, no lo ha hecho y se ha retenido la carta.-Junio 26 de 1658-IV-206.

- Domingo 30 de Junio, otro día después de San Pedro, en el Prado nuevo, junto a la última fuente grande que allí hay, dos demonios Íncubos trataron con dos mujeres que vivían en la calle del Pez, que desde el río las vinieron acompañando y enamorando discreta y dulcemente. Dejáronlas de suerte que la más muchacha murió dentro de seis horas, confesada y muy contrita, y el día siguiente la otra. Es cosa cierta, y que muchos por curiosidad se hallaron en su entierro. Diéronles flujo de sangre y un doblón de a cuatro que se volvió carbón. Es cierto.-Julio 10 de 1658-IV-221.

- Dícese por cosa muy cierta se viene Castrillo al fin de este año; que está tan odioso, que se teme en aquel reino una desdicha, y que envían al Duque de Alba, que si no es él, Medina de las Torres y Oñate, todos los demás valen poco. Mire Vm. a lo que está reducida una monarquía tan grande.-II, 21.

- A los 15 de Noviembre en Cuéllar, lugar del Duque del Infantado, lunes en la noche, sacó un fraile francisco a una monja muy linda, de veinte años, del convento de Santa Clara; y en Sevilla, a i.° de Setiempre, sobre un disgusto con su Prelado, habiéndole preso, se escapó y dio consigo en Sierra Morena, donde está ahora acaudillando una gran tropa de aquella buena gente que sale a los caminos a pedir limosna por la boca de cañones reforzados.-II, 232.

- Fue a oír misa al Buen Suceso un criado de los mayores del Duque de

Alba. Púsose al lado de una dama muy hermosa. Volvió algunas veces a mirarla, y al acabar la Misa, con mayor cuidado, hallando junto a sí la figura de la Muerte. Desmayóse; trajerónle a su casa, en un coche y murió a las veinticuatro horas.-II-308.

- Entre los agustinos y trinitarios ha habido en Salamanca grandes debates, llegando a las manos con los Mayores de sus religiones a bofetadas y coces en los actos públicos, sobre si quedó Adán imperfecto quitándole Dios la costilla, y si fue sólo carne con lo que le llenó el hueco donde se la había quitado.-II, 240.

- S. M. ha mandado no vayan mañana a la Comedia sino solas mujeres, sin guarda-infantes, porque quepan más, y se dice la quiere ver con la Reina en las celosías, y que tienen algunas ratoneras con más de 100 ratones cebados en ellas para soltarlos en lo mejor de la fiesta, así en cazuela como en patio, que si sucede será mucho de ver, y entretenimiento para SS. MM.-II-308.

- Estuvo el Rey en Colmenar antes de la Semana Santa para divertirse en la caza. Detúvose cuatro días, gastó 25.000 ducados y no cazó más que una zorra.-II, 365.

- Avisan de Sevilla que un Santo Cristo de bulto, con la cruz al hombro, sudó el día de la pérdida de D. Juan de Hoyos, corriendo arroyos de agua la tunicela morada que tenía vestida, y que la ciudad se había alborotado de tal prodigio, y que para quietarla, habían fingido ser ratas grandes que la habían orinado.-III, 9.

Dícese que gusta la Reina de acabar de comer con confites, y que habiéndola faltado dos o tres días, salió la dama que tiene cuidado de esto, y dijo que cómo no los llevaban como solían. Respondiéronle que el confitero no los quería dar porque le debían mucho y no le pagaban nada. Quitóse entonces una sortija del dedo y dijo: «Vayan volando por ellos con esta prenda a cualquier parte.» Hallóse Manuelillo de Gante, el bufón, presente, y dijo: «Tome Vm. a envainar en el dedo su prenda», y sacó un real de a cuatro y diólo, diciendo: «Traigan luago los confites a prisa, para que esta buena señora acabe con ellos de comer.»-III, 46.

- El tiempo santo ha hecho, según dicen, descubrir un hechizo puesto al Rey en un espejo donde al pasar se miraba. Dícese le entregaron al fuego, y que se calla por razones de Estado.-IV, 96.

NOVOA - HISTORIA DE FELIPE IV

La primera jornada fue a Barajas y al otro día pasó a Alcalá de Henares; entró a caballo con las pistolas en el arzón: acción que hizo a los que lo vieron, así a los mozos como a los viejos, entrar en pensamientos de alistarse y de seguirle; dejar sus casas como algunos lo hicieron, y aquella villa ofreció gente para servirle; conque todas las demás, por donde después caminaba, decían: entre a caballo y vámosle siguiendo; pareciéndoles que aquella demostración lo pedía, y ver a un Rey caminar de aquella forma, que hacía años que no se había visto en España: a otros enternecía que las cosas se hubiesen puesto en estado que obligasen a los Reyes a semejantes novedades.-Novoa: *Documentos inéditos*. T. LXXXVI-p. 21.

Informábase el Rey del camino que desde Cuenca a Molina de Aragón había, y deciánle que era notable, y mucha parte de él jamás pisado de pie humano; áspero montañoso y desierto, todo o lo más de ello cubierto de pinos.-T. LXXXVI-p. 45.

Jueves a las ocho y media juró D. Enrique de Gentil-hombre de la Cámara de S. M., y la compañía pasó a alojarse a Daroca, primera ciudad del reino de Aragón, sobre que hubo no pocas diferencias sobre el alojamiento: cerraron las puertas no queriéndoles admitir, armándose de sus fueros y para que pasasen adelante fue menester ir allá el Pronotario D. Jerónimo de Villanueva, que por aquella vez los admitiesen. Obedecieron y D. Diego Mejia y los que estaban en Valencia para las cosas de la guerra, largaron a Zaragoza. Llegaron también aquí las compañías de infantería del marqués de San Román y de Salinas, hijos del marqués de Belada: salieron a dar muestra a la puerta de Valencia, donde los esperaba el Ministro, atravesado a un lado del camino de la mano derecha, y llegando la compañía del marqués de Salinas a afrontarse con el coche, como todos, daban sus cargas y disparaban sin munición de plomo: de la primera hilera dio una bala en la varilla del coche, y como era gruesa y bien amarrada, resistió y hecha pedazos cayó sobre su cara y manos del Secretario Carnero y de un enano, que iban sentados en aquel estribo; cuyo alboroto no fue más que decir el dichoso que había librado: «pase la palabra; que tomen la puntería por alto». Vinieron luego muy sobresaltados al alojamiento del Rey, con el cuento y los pedazos de la bala en la mano, mostrando sus heridillas, el Secretario y el enano: corrió el suceso por el lugar; hablábase en público la suerte del que escapó; pero en secreto maldecían la falta del efecto y de la puntería, porque quisieran que

Dios les hubiera librado en aquel golpe de tantos. Llegó a las orejas del marqués de Salinas y vino luego a Palacio a lavarse las manos con el Poderoso, sobresaltado, diciendo se hiciese luego averiguación de quien era, que se cometió a D. Francisco de Quiñones, Asesor de la gente de guerra y al Licenciado José González. Eran muchos los extremos de familia y de los beneficiados; hízose pesquisa del delincuente, y por sus pasos contados le vinieron a sacar en limpio: fue preguntando y dijo que a él le habían dado aquel día aquel arcabuz cargado, de las armas que había en Molina, y que le disparó; y preguntando de la puntería y de otros indicios no dijo nada: dierónle un cruelísimo tormento y no se pudo sacar más de él, o por las listas de que era del Puerto de Santa María. Corrió el caso por toda la redondez de España, y de ella a los demás, y todos tuvieron por infeliz el golpe y la mano de que no llegase al fin común y deseado de todos, así eclesiásticos como seglares; conque revolvieron a refrescar las cosas del duque de Medina Sidonia.-T. LXXXVI-pp. 47-48.

El Rey levantó de Molina y siguió el viaje de Zaragoza y antes de entrar en ella, en el lugar penúltimo, le representó la Ciudad y le suplicó no entrase con armas, porque parecía desconfianza de sus vecinos, que serían de riesgo y de inquietud, causarían alboroto y disensiones, y sin embargo era contravenir a los fueros. Fueron respondidos que S. M. venía como soldado, y se le había de hacer cuerpo de guardia en su Palacio como en Molina, y que había para este intento elegido por Plaza de armas a Zaragoza: volvieron a replicar que la gente de guerra, así de caballos como de infantes pasasen a Cataluña, que la gente de Zaragoza y la Milicia que había entraría de guardia cada día, y en esta forma se podría cumplir con la obligación en el designio de S. M.: volvió a denegárseles, y todavía se tornó a tomar asiento en los alojamientos, porque los naturales no lo habían de tolerar, y tomose por expediente que alojasen de la otra parte del rio. Con que se venció este encuentro y entró el Rey a 27 de Julio.-T. LXXXVT-pp. 51-52.

INTRODUCCIÓN A VELÁZQUEZ-1947[(12)]

I. [LA OPINIÓN DEL TRANSEUNTE][(13)]

En estas lecciones, tomadas en conjunto y sin más limitación que la muy premiosa impuesta por el tiempo, se va a ir procurando dar razón de cuanto se diga, se va a hacer el ensayo de sortear la arbitrariedad. Y como estas lecciones que he ofrecido a la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País tienen su porqué, yo necesitaría comenzar patentizando el porqué de estas lecciones. Pero hablo hoy por primera vez en San Sebastián y enunciar sinceramente aquel porqué es cuestión delicada que presupone haberse ya formado una cierta amistad, alguna intercomunicación y confidencia entre los guipuzcoanos que me escuchan y mi persona. No es mi ánimo eludir esa cuestión, pero considero más oportuno demorarla y que en alguna de las lecciones siguientes surja de pronto, como por generación espontánea, cuando estemos ya bien sumergidos en la materia de este cursillo y haya tenido yo algún tiempo para esforzarme denodadamente en deslizarme, en filtrarme fraudulentamente dentro de zonas recónditas que hay en cada uno de ustedes y que suelen permanecer herméticas y arcanas. Digo: fraudulentamente... ¡Qué duda cabe! Si esta petulante faena de arrojarse a hablar ante un público y ser durante unas horas parásito de su atención es una operación que merece algo la pena, tendrá que consistir en que quien habla acierte a convertirse en efractor, en *cambrioleur* de la secreta morada donde cada oyente es más él mismo. Hablar en público como es debido resulta ser, de este modo, lo contrario de lo que al pronto parece. El público es una muchedumbre compacta, desindividualizada y anónima y a la cual el que habla parece dirigirse en bloque. Esto es lo que se hace en los *meetings* donde se procura que los oyentes dejen de ser individuos, que cada cual empaste y apelmace su persona con las ajenas y se forme de esta suerte el compacto deshumanizado que es la *masa*. Los políticos que sólo se dirigen a sus prójimos para uncirlos como cuadrúpedos a la carreta o carroza de sus fines particulares, trágicos con frecuencia y casi siempre más o menos ridículos, emplean esta técnica oratoria que comienza por hacer caer en catalepsia, por idiotizar a los que escuchan, volviéndolos irresponsables. Pero eso no es hablar como es debido; es, más bien, gruñir, berrear, tronituar, vociferar tópicos, lugares comunes; en suma, es puro «lugarcomunismo».

Hablar como es debido es lo contrario: es lograr que, poco a poco, aquella masa de auditorio se desintegre y cada oyente se vaya quedando solo, más solo que cuando está solo en su casa; conseguir que cada cual se sumerja en esa

soledad radical que es la auténtica realidad de su personalísima e intransferible vida, en esa soledad a la vez dramática y fecunda en que se encuentra cada cual solo frente a frente con los problemas de su propia humanidad, sin nada que se interponga, cara a cara con la figura siempre un poco pavorosa que es la verdad. Hablar en público como es debido es retrotraer la aparente sociedad en que los hombres creen, de ordinario, existir a la auténtica, sustancial soledad que cada uno de ellos es; por tanto, descomponer, dispersar el compacto unitario e impersonal que es el público en una multitud de puras y estremecidas soledades.

Claro está que no todos los temas hacen esto fácil y el que este curso se propone tratar es de los menos adecuados. Sin embargo, so pena de quedar mal ante mis propios ojos y aun siendo mi tema poco idóneo, no tengo más remedio que intentar aquella efracción, aquel *cambriolage* merced al cual, sin saber cómo, me encuentren ustedes súbitamente dentro de su interna morada y oigan mi voz no como viniendo de fuera, sino como emergiendo de ese fondo insobornable que en cada cual reside, donde suena esa voz sin estrépito, tenue, espectral, que tan certeramente llama nuestra lengua «la voz de la conciencia». No me importa, no; antes bien, deseo que al salir de aquí se dijeran ustedes los unos a los otros: «Hemos asistido a una escena de ventriloquia.» He anunciado que voy a intentar esto; pero no he anunciado que voy a lograrlo, sino que diré, como Don Quijote decía con su adorable y habitual solemnidad: «¡Podrán los encantadores quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo es imposible!»

Vamos, pues, a decir algo sobre Velázquez. El tema es por múltiples razones de gran dificultad. La primera y más obvia razón es ésta: ¿Decir algo sobre Velázquez? Pero ¿es que queda sobre Velázquez algo por decir? Es el pintor mejor estudiado de todos. Eruditos indígenas e historiadores del arte extranjeros se han ocupado ubérrimamente de él. ¿No es un tema ya exhausto, una cantera desventrada de que se han extraído todos los mármoles posibles? El caso es que casi todas las gentes piensan que esto -no quedar ya nada que decir- pasa no solo con el tema «Velázquez», sino con todos los grandes temas. Según ello, nuestros antecesores habrían agotado todos los asuntos y quedaría para nosotros tan solo la aburrida faena de repetir. Que se piense así es ya de suyo un hecho curioso, merecedor de análisis. Pero no podemos entrar en él, porque es labor grave, la cual nos obligaría a sacar del fondo de la actual vida en todo el mundo los entresijos y poner a la intemperie sus vísceras sanguinolentas. Yo me propongo comenzar muy pronto, en una serie de artículos, los primeros que escribo tras doce años de silencio, que aparecerán en el periódico *España* de Tánger y en la prensa norteamericana y suiza, esta tarea un poco cruenta de hacer ver las entrañas de lo acontecido en el mundo durante el último quindenio.

Porque acaece que, por primera vez en la historia de Occidente, a los enormes hechos nuevos que se han ido produciendo no han seguido inmediatamente, como era sólito, su análisis y definición, de suerte que las gentes han vivido, y viven aún sumergidas en terribles sucesos, sometidas a increíbles angustias, sin tener la menor idea de qué era lo que les pasaba ni por qué les pasaba, con lo cual sus fabulosos sufrimientos han venido a multiplicarse por la tiniebla mental en que acontecían, hasta el punto de que si tomando lo que es trágico por su reverso cómico quisiéramos simbolizar la situación de los hombres en estos últimos quince años, tendríamos que recordar aquel cuadro presentado en una exposición de Bellas Artes, cuyo lienzo estaba pintado completamente de negro y debajo ostentaba este rótulo: *Lucha de negros en un túnel.*

Pero todo esto anda, por fortuna, muy lejos de nuestro tema actual, aunque, dada la solidaridad existente en lo humano, es posible que observaciones nuestras sobre la época en que Velázquez vivió arrojen indeliberadamente alguna que otra vislumbre sobre la situación presente. Pero sí quiero hacer constar, de la manera más expresa, que discrepo radicalmente de ese diagnóstico según el cual está ya dicho cuanto importaba decir. Estoy, por el contrario, persuadido de que ni sobre Velázquez ni sobre nada se ha dicho lo que de verdad importa, lo más verídico, lo que más se ajusta al alabeo de la realidad, como a la mano el guante. No va a tardar mucho la comprobación de esto. Aunque todavía nos quedan por sufrir algunos temblores de historia -de sobra han podido ustedes percibir que los hay, como hay temblores de tierra-, por debajo de los hechos visibles está ya germinando en el mundo una nueva tranquilidad, de modo que durante los próximos cinco años, con sorpresa de muchos, se va a asistir a un brote prodigioso de nuevos pensamientos sobre todos los grandes problemas. Y todo esto va a acontecer no en Rusia ni en los Estados Unidos, sino en esta Europa que suponen agonizante los que en la equívoca hora crepuscular confunden lo vespertino con lo matutino. Hace un cuarto de siglo me ocurrió predecir cosas que ahora andan por las calles. Veremos si se cumple este nuevo vaticinio. Aunque en realidad debía haberlo excusado, porque, como es sabido, el oficio más inútil del mundo es el de profeta. Para los griegos representaba Casandra el profetismo y de ella contaban que Apolo le concedió el don de profetizar con una condición: la de que nadie la hiciera caso.

Queda, pues, dicho informalmente lo que acabo de decir. Ahora conviene restringir la afirmación de que no está dicho lo que hay que decir, al caso particular de Velázquez, y tratar de demostrarlo, como el otro el movimiento, andando.

Pero necesito que durante la audición de estas lecciones tengan ustedes la bondad de mantener siempre a la vista, plantado en el horizonte de su atención, este hecho: que yo soy un gran ignorante en materia de historia artística, que entiendo sobremanera poco de pintura, que ante la pintura he sido tan sólo un transeúnte. Dirán ustedes que, entonces, disponerme yo a hablar sobre Velázquez es una prueba de imperdonable audacia y que la audacia suele ir tocada, casi siempre, con la boina de la insolencia. Y el caso es, lo reconozco, que al pensar así no les falta a ustedes razón. Pero ¡qué le vamos a hacer! Cada cual es un repertorio de casi incoercibles propensiones. Soy madrileño, y una de las figuras más típicas de Madrid es ese chico que desde el tendido asiste a la novillada y en un cierto momento, sin posible contención, se arroja al ruedo y con su blusa se pone a torear al cornúpeta. Yo soy de por vida ese eterno chico de la blusa y no puedo contemplar un problema astifino sin lanzarme hacia él insensatamente. Me tranquiliza la convicción, adquirida en el estudio de la historia, de que la humanidad aprovecha todo, incluso la insensatez. Por ejemplo, casi todos los grandes matemáticos han sido grandes dementes y, sin embargo, la humanidad se las ha arreglado para beneficiarse de esa demencia, haciendo de su obra, la matemática, uno de los florones más gloriosos en el esfuerzo milenario que llamamos «civilización». ¿Por qué -me he preguntado muchas veces- no ha de servir para algo el incorregible chico de la blusa que, sin remedio, llevo siempre dentro de mí?

He dicho que ante la pintura he sido tan sólo un transeúnte. Pero el que es transeúnte ante algo lo es porque va a otra cosa de la cual se ocupa, de la cual entiende. ¿Y no tendrá algún interés lo que ve de las cosas al paso, conforme va a lo suyo, ese avizor transeúnte? ¿No sería de alguna conveniencia y acaso muy fértil? (14).

II. [UNA HISTORIA INÉDITA] (15)

Lo mismo que con los pintores sucede con los poetas. Los contemporáneos de Lope de Vega llamaban a éste «el monstruo». La palabra es, como veremos, típica de la época y el estilo barroco y, como todo el barroquismo, procede de la impresión que produjo la obra de Miguel Ángel. En el vocabulario del tiempo la monstruosidad era una calificación favorable: ser monstruo era un primor y una manera de ser prodigioso. Para nosotros Lope de Vega sigue, en efecto, siendo un prodigio, pero, a la vez, tenemos que advertir con toda claridad lo que tiene de monstruo en el mal sentido de la palabra, en el sentido teratológico. A mí me pone carne de gallina cuando veo que los historiadores de nuestra literatura, empezando por don Marcelino Menéndez Pelayo, repiten tranquilamente que Lope de Vega compuso mil cuatrocientas comedias y dan como cosa que va de suyo ser esto una absoluta gracia, ciegos para la aplastante y simplicísima evidencia de que escribir mil cuatrocientas comedias es una absoluta monstruosidad, la cual debía plantear sin escape posible la perentoria cuestión de qué entendía por comedia nuestro siglo XVII, cuando atrocidad semejante fue posible. Pero claro está que ni Menéndez Pelayo ni nadie después se ha planteado esa cuestión y las que ésta, a su vez, provoca, resultando que a estas horas está en absoluto por ver y por definir esa magnífica y extraña realidad humana que fue el teatro español del siglo XVII. Precisamente porque soy español hasta las cachas, pero un español que quiere ver bien clara su españolía para hacerla refulgente, protesto de cómo se ha tratado nuestro teatro llamado «clásico», tratamiento que ha solido consistir en nulos decires y colosales estupideces o vano amontonamiento de inoportunas erudiciones, dejando intacto lo esencial, lo que en él hay de fenómeno único, radicalmente distinto de todo otro teatro y en que durante siglos han encontrado su felicidad mis compatriotas; por tanto, algo para mí sagrado, como lo son los toros -donde también, durante dos siglos, el pueblo español ha logrado ser feliz-, a pesar de lo cual, de ese hecho enorme que son dos siglos de felicidad, nadie ha tenido ni la piedad ni la intelectual fruición de meditar un poco en serio y reconstruir debidamente su historia, hasta que este chico de la blusa que, como dije, soy yo, se ha arrojado una vez más al ruedo y se ha ido al toro que esta vez es precisamente el hecho extrañísimo y formidable que es la corrida de toros. No obstante lo cual, por grotescas e inoperantes razones no intelectuales, se ha querido estos años galvanizar la sombra inerte del buen don Marcelino, especialista en Lope de Vega -por eso lo cito-, como si Menéndez Pelayo fuera un hombre que ha dicho

cosas de las cuales se puede vivir, que es lo que hay perentoriamente, inexorablemente que reclamar de quien pretenda ante su pueblo valer como pensador. Pero vaya dicho en honor de Menéndez Pelayo que él no pretendió jamás ser tenido por tal y sabía muy bien el trabajo que le había costado, hacia el fin de su vida, llegar a ser discreto.

Como con la pintura, como con el teatro acontece con las demás dimensiones de nuestra historia. Piensen ustedes... el pueblo español, localizado en el *finis terrae* de área cultural de Occidente, recogido en la extremidad del cuerpo de la cultura europea, por tanto, pueblo de frontera con otro modo de ser hombre, radicalmente distinto del europeo, con el modo africano... En consecuencia, una forma de humanidad infinitamente dramática en que colindan perpetuamente dos inspiraciones y como dos destinos antagónicos, lo que da a nuestras almas esa incomparable tensión, ese ardor emotivo que hace incandescentes y febriles los ojos del hombre español -esa mirada española en cuya eléctrica espiritualidad relampaguea a veces como el eco del mirar de una fiera infrahumana, esa mirada sin par del varón español, cuyo secreto no han sabido descifrar los historiadores españoles, que sólo han sabido entender las mujeres de todo el mundo. De aquí lo extraña que ha sido siempre nuestra historia, lo tornasolada y cambiante de color, a la vez atractiva y atroz, dulce y frenética, que ha atraído y atraerá siempre la nostalgia romántica de los hombres del Norte. ¡Qué pena! Esa historia, distinta de todas las demás europeas, está inédita. No se ha sabido descubrir los concretos dinamismos de que está forjada, los problemas auténticos que la constituyen. No hemos tenido suerte. Curiosos y aficionados han escrito libros sobre figuras y acontecimientos de nuestro pasado que son muy estimables y algunos dignos de admiración. Hace unas semanas, por ejemplo, Marañón ha publicado su grande obra sobre Antonio Pérez. Pero Marañón no pretende ser un historiador; es un curioso y un entusiasta. Madrileño como yo, es, como yo, otro chico de la blusa. Historiadores propiamente tales no los ha habido en España y por eso todo nuestro estupendo pasado está por descubrir y analizar, yace náufrago en esa retórica de datos que se llama erudición. Nuestra historia está intacta, de suerte que siendo la española la realidad más vieja de Occidente, resulta ser la más virgen. ¡Qué pena! Desde hace siglos se halla España a la espera de que le nazca un historiador el cual venga al mundo trayendo sobre los hombros un objeto que se parezca algo a una cabeza.

Nuestra meditación sobre Velázquez y la pintura española de su tiempo nos obligará a definir en una dimensión muy concreta ese carácter que la vida española tiene de cultura fronteriza y de *finis terrae.* Pero antes necesito que nos

aclaremos brevemente qué cosa es eso que se llama pintura, y a este fin creo lo mejor leer unos párrafos tomados al primer capítulo de mi libro sobre Velázquez aún no publicado, capítulo que apareció hace unos meses en cierta revista catalana titulada *Leonardo,* revista tan discreta que imprime poquísimos ejemplares y da a lo escrito en ella un carácter tan secreto que apenas ha podido leer nadie lo allí dicho por mí y que me importa conste en esta ocasión.

III. [HERMENÉUTICA. -VOCACIÓN] (16)

Se trataría de una simple trasposición a la pintura del más elemental principio hermenéutico(17). Hermenéutica es la ciencia y el arte de interpretar textos, principio que consiste en precisar el sentido de una palabra mediante el contexto en que aparece, sea la unidad de la frase o la de la página o la de todo el libro.

Pero este principio es el que no se ha desarrollado nunca debidamente. Arranca de un pensamiento tan evidente que es perogrullesco. Este: lo que es parte, sólo puede entenderse si lo referimos al todo de que ello es parte -sólo en relación con ese todo es lo que es y tiene su verdadero sentido. La parte es así un órgano de un organismo. Hasta aquí la cosa va bien. Pero nótese la razón no menos perogrullesca que va implícita en esta verdad tan palmaria. Si la parte sólo tiene sentido cuando vemos su puesto en el todo a que pertenece, quiere decirse que, por sí y aislada, carece de sentido precisamente porque es sólo parte, por tanto, algo incompleto, puro fragmento. Si yo pronuncio aislada la palabra «de» ni ustedes ni yo entendemos; *de* aislado no significa nada. Pero si yo la reúno a otras palabras y digo: «La vida intelectual de San Sebastián», integrada en la unidad de la frase adquiere un primer sentido, aunque aún no bastante determinado, porque, sobre todo los donostiarras que me escuchan, andan ya en sospecha de que esa frase es, a su vez, sólo fragmento -el inicial de un párrafo que cualquiera de estos días puede salir de pronto estallando como un látigo del fondo de una de estas lecciones, párrafo donde yo me refiera a ese tema respecto al cual los donostiarras no tienen la conciencia tan tranquila como la tienen ejemplarmente, y con razón, en los demás órdenes de su vida ciudadana.

Si yo digo solamente *o,* digo algo sin sentido determinado, pues esa *o* puede ser la o disyuntiva -el clavel o la rosa-, puede ser el nombre tan frecuente en las mujeres andaluzas de María de la O y puede ser la «oh» de admiración que, por ventura, la llamada María de la O nos inspira. La o, sin más, es mero fragmento, el fragmento es resultado de algo que fue quebrado y roto y clama ser abrigado en el regazo de su todo originario. Es el lamento de los arcos mutilados que dan siempre al paisaje un tono gemebundo. Durante todo este rato me está bailando delante este dilema: ¿doy una lección o hago una conferencia? Esa frase proporciona ya un primer sentido fijo a la conjunción *o.* Pero ¿no es ella también a su vez una parte? Esa *o* pretende expresar un concretísimo dilema en que me encuentro, la individualísima vacilación en que aquí y ahora me hallo de

resolverme a una de estas dos cosas: adoctrinar o emocionar. Pero estos dos comportamientos distintos y posibles sólo tienen su sentido preciso si son referidos y con ellos mi titubeo a la situación. De donde resulta que sólo tiene por sí mismo sentido, significación algo cuando no es fragmento, sino, por el contrario, realidad completa y genuino todo. Ahora bien, no siendo la ciencia histórica otra cosa que la interpretación de los actos humanos -pincelada, palabra o acción-, podemos resumir en última abreviatura el método histórico diciendo que en él se trata de descubrir cuál es la realidad completa, enteriza, el auténtico todo a que hay que referir el acto humano de que se trata. Y, consecuentemente, los grandes errores proceden de que no se ha acertado en esta faena y se toma como realidad completa y efectiva todo lo que a su vez no es sino fragmento. La historia que pretendo se haga es muy distinta de la usada: tiene que ser evidente como las matemáticas, aunque su evidencia posea otro carácter y solo pueda ser evidente si se goza de talento anatómico para discernir cuándo se tiene delante un organismo entero que se basta a sí mismo para ser realidad y no un mero pedazo, un miembro amputado que da aullidos de dolor reclamando la porción que le falta.

Vamos a tener un ejemplo de ello cuando inmediatamente advirtamos que quienes han estudiado nuestros grandes pintores han dado una interpretación imprecisa de su obra y su genio, por haber creído que bastaba referirlo como si fuesen realidad completa y autárquica a lo que suele llamarse «pintura española». Veremos en seguida que esta no es ni puede ser afortunadamente una realidad integral y que se baste a sí misma, que antes bien es, a su vez, fragmento de otra mucho más amplia y que ello, lejos de menguar mínimamente los quilates de su peraltado rango, al tomarla así, en su verdadera perspectiva, la hace ver más ennoblecida y procer.

Teniendo esto en cuenta, es evidente que no queda agotada la significación de una pincelada cuando descubrimos su oficio en la idea total del cuadro. Porque la idea de un cuadro no es tampoco una realidad completa e independiente, sino que, a su vez, está inserta e inclusa en una realidad previa y más amplia que hay en el pintor, a saber: su estilo pictórico, en el cual, como en una tierra, brotan sus creaciones singulares. Pero el estilo de un pintor surge promovido por los vigentes en su tiempo. Estos, incluso aquellos a que el pintor se opone, están presentes en su obra, actúan en ella y, por tanto, forman parte del sentido del pigmento. De este modo vamos transcendiendo un círculo de realidad tras otro y no por capricho, sino porque cada uno se revela fragmentario y nos transfiere a otro más completo. En el estudio mío de que he leído unos párrafos puede verse con detalle la ruta de interpretación que hay que seguir para acabar

reconociendo que sobre cada pincelada gravita la vida entera del pintor hasta la fecha en que la dio, y con ella la vida de la época y de la nación a que pertenecía. Es decir, que la inteligencia rigorosa del más breve rincón de un cuadro nos obliga a zarpar hacia el alta mar de la historia. Añadiré ahora esta advertencia. Cuando el pintor da una pincelada la da por ciertos motivos que, más o menos claros, tiene ante su mente. Esos motivos son los que el pintor nos ha querido decir. Porque «decir» es siempre un *querer decir* y un querer decir *algo* determinado.

El estilo es un determinado sistema de tendencias referentes a lo que debe ser un cuadro. Siento tan vehemente deseo de que todo resulte a ustedes claro, diáfano -evidente, en suma-, que sufro al tener, por ejemplo, ahora, que renunciar a explicarles cómo puede darse en la mente de un artista la presencia de su propio estilo antes de que imagine ningún proyecto concreto y singular del cuadro. Porque la cosa no es cuestionable; no puede ocurrírsele a un pintor un cuadro si antes no está enamorado de ciertas cualidades abstractas, puramente formales, es decir, no precisadas en ninguna figura concreta -cualidades que serán los verdaderos valores estéticos de sus obras, por lo cual al hablar de estas solemos escoger también vocablos abstractos y formales, atributos genéricos. Cuando sus contemporáneos contemplaban alguna nueva obra de Miguel Ángel no sabían hablar más que de su *terribilita.* Y en efecto, antes de forjarse Miguel Ángel la idea de una posible escultura, de un posible dibujo, lo que tenía delante del alma y succionaba a esta, con máxima fuerza de atracción, era «lo terrible»; así, en neutro y en genérico y en abstracto, la pura calidad «terrible», inconcretada y sin soporte de cosa o sustancia que fuera efectivamente «terrible». En el alma del artista los adjetivos se dan antes que los sustantivos y, por casi milagro meta- físico, los accidentes estéticos preexisten a las sustancias. De ciertos de ellos está, por anticipo, enamorado cada artista, y empleo con reiteración la palabra enamorado porque, en efecto, cosa pareja acontece al hombre cuando ama de verdad, pues le parece que él había conocido ya a aquella mujer antes de haberla en la realidad conocido, que la había amado ya en un como mágico tiempo anterior al tiempo; en ese pretiempo de lo maravilloso y lo divino donde los antiguos situaban sus mitos y que hombres tan ultraprimitivos como los hotentotes sabían tan lindamente llamar «el tiempo que está a la espalda del tiempo». Y lo que hay de real en esta magia del amor es que, en efecto, todo hombre -si es capaz de auténtico amor, cosa menos sólita de lo que se presume- lleva desde su primera juventud dentro de sí previstos ciertos dones de feminidad a que su fervor está para siempre adscrito, y por eso no podrá defenderse cuando una mujer que los posee, en quien concretamente se hacen

presentes, transita ante su vista con su paso sin peso. Este hecho contribuye a esa extraña perspectiva de eternidad que el amor tiene, pues, aunque este suele durar poco, como todo sublime frenesí, mientras están dentro de él los amantes les parece que se han querido desde siempre y que nunca se enajenarán. Con lo cual, siendo el amor tan fugaz ocurrencia, goza de una ilusoria gracia de eternidad -como todo lo que no tiene ni comienzo ni fin-, y por ello Schiller creía que él y su amada antes de esta vida se habían amado durante otra entera vida, no sabía bien en qué estrella.

Pero éstas son meras imágenes: la verdadera explicación tiene que quedar tácita, porque a fuer de muy precisa es difícil, abstrusa y larga de enunciar. Solo para aquellos más adentrados en estas cuestiones diré -hablando un instante teóricamente- que se trata de cómo puede darse en la mente humana la conciencia de los valores antes que la conciencia de las cosas en que esos valores residen o van a residir; por tanto, el problema de la sensibilidad *a priori* de los valores, que es una de las más sorprendentes potencias del hombre y la creadora por excelencia.

En efecto, la creación, el descubrimiento de nuevos valores es la actividad que en el ser humano va por delante de todas las demás, porque todas las demás funcionan suscitadas como medios para realizar esos valores. Y esto acontece no sólo en el arte, sino en todas las dimensiones de la vida, en lo grande y en lo pequeño, en lo ilustre y en lo humilde, en lo solemne y en lo cotidiano. Cada hombre, cada pueblo, cada época es, antes que nada, un cierto sistema de preferencias a cuyo servicio pone el resto de su ser. La vida es siempre un jugarse la vida al naipe de unos ciertos valores, y, por eso, toda vida tiene estilo -bueno o malo, personal o vulgar, creado originalmente o recibido del contorno. Por eso yo no puedo ver a una persona sin percibir en seguida, aunque a veces yerre en la apreciación, a qué tiene puesta su vida, cuáles son los resortes del preferir que ponen tensión en su existencia. Al ser lo primario en el hombre es la realidad en él más suya, profunda y constitutiva -previa a la intervención de lo extraño y ajeno, a que logre o no realizarse, a su deformación por los azares de la vida. Es, en suma, nuestra «vocación»-palabra estupenda que describe exactamente esta vocecita insonora que en el fondo de nuestra persona nos *llama* en todo instante a ser de un cierto modo. La vocación es el imperativo de lo que cada cual siente que tiene que ser, por tanto, que tiene que hacer para ser su auténtico yo. Con máxima frecuencia desoímos esa llamada vocacional, somos infieles a nosotros mismos y, en vez de sernos, nos des-somos.

Como cosa archihumana, las vocaciones son susceptibles de cultivo, de

cultura, y a lo largo de la historia se han ido depurando, afinando, enriqueciendo. De aquí la modificación de los estilos, sus avances y retrocesos y estancamientos. Las vocaciones con la mayor frecuencia son vulgares, es decir, que muchos de entre los hombres tienen la vocación de ser vulgo: de ser el médico cualquiera, el pintor cualquiera, el donostiarra cualquiera, y, en fin, el hombre cualquiera, el *uomo cualumque.* Pero otras, en cambio, no sólo son más o menos originales porque lo son los valores que prefieren, sino que entre estos destacan uno, el más abstracto de todos, el más formal y con menos materia y perfil, el cual, no obstante, es, a mi juicio, el que diferencia a los hombres en las dos clases más radicalmente distintas que pueden imaginarse. Me refiero a ese imperativo que algunos hombres sienten de *ser mejor*, se entiende, de ser siempre mejor de lo que ya son, de no vivir jamás en abandono y a la deriva de los usos en torno y de los propios hábitos, sino, por el contrario, exigirse a sí mismos y de sí mismos siempre más. Es, por excelencia, el imperativo de la nobleza del alma -*noblesse oblige*- y esto significa que poseer auténtica calidad de nobleza es sentirse a sí mismo no tanto como sujeto de derechos cuanto como una infinita obligación y exigencia de sí mismo ante sí mismo. Porque es indudable que no hay cosa -ni la más sencilla y cotidiana- que no se pueda hacer de dos maneras, una mejor y otra peor, y los que tienen esa vocación de propio mejoramiento, ante todo acto se hacen cuestión de cuál es su manera mejor. Seres de enérgica y lujosa vitalidad, no les basta con ser, sino que necesitan ser más, es decir, ser mejor, y entienden por vivir exigirse; imperativo de verdad caballeresco, porque quien a él va sometido es, a la vez, corcel y espuela. Y no importa la condición social en que el individuo se halla ni cuál sea su oficio u operación, porque en todas cabe el buen estilo frente al malo. Trátese de un artista o de un comerciante, de un técnico o de un militar, de un sabio o de un analfabeto, de un patrono o de un obrero, de un hombre o de una mujer; y de la mujer no solo en sus venerandos oficios de esposa, madre, hija y hermana, sino muy principalmente en aquel su oficio que es previo a todos éstos y que éstos suponen: en su oficio de mujer como mujer, en sus gracias de feminidad merced a las cuales gana al hombre como esposo, que la haga madre de hijas hermanas de sus hijos. Por desgracia y desde hace mucho tiempo -tal vez en próxima lección, al hablar del Madrid velazquino, nos topemos de nuevo con el tema- se halagan demasiado exclusivamente las virtudes de maternidad, que son fundamentales pero al mismo tiempo las menos problemáticas, ya que en todas las especies animales por debajo de la humana las hembras saben muy bien ser madres; y, en cambio, se ha dejado a la mujer que viva en abandono y de cualquier manera su feminidad, que casi haya olvidado que no solo como madre, sino como mujer, tiene tremendos deberes y compromisos ante la historia y ante

su patria. Porque hay, renuévese la conciencia de ello, un cultivo, una cultura de la feminidad. Existe todo un maravilloso arte de ser mujer que, como todo arte, tiene su historia, la cual no por fuerza consiste en «tener historias». Y, como hacemos con el arte pictórico, podríamos recorrer y descubrir las formas ejemplares de los diversos estilos de ser mujer que han ascendido en el pretérito como constelaciones sobre el horizonte, estilos los más distintos y distantes, que los documentos nos permiten revivir.

IV. PARA EL TEMA: INFLUENCIA DE CARAVAGGIO

A) *(18)*

En España, antes de Goya, y dejando a un lado Murillo, porque es un típico epígono(19), no ha habido más que cuatro pintores importantes, de los que tres son gigantescos: Ribera, Zurbarán, Alonso Cano y Velázquez. Cuando iniciamos su estudio nos encontramos, desde el umbral, con la sorpresa de que esos únicos cuatro grandes pintores españoles -Goya aparte- han nacido en el espacio de diez años, que pertenecen, pues, a la misma generación. Añádase que salvo Ribera, natural de Valencia, los otros tres nacen en Sevilla o en torno a Sevilla, se educan como pintores con gran proximidad, son amigos desde la adolescencia. ¿Qué hay antes de estos colosos en la pintura española? Poco más que nada. Las únicas figuras de alguna importancia son Ribalta -este tiene mayor de la que suele otorgársele- y Pablo Legot, de quien apenas se sabe nada. Los pintores sevillanos anteriores a estos grandes son poca cosa y casi todos extranjeros de oriundez. Tenemos, pues, ante nosotros el caso extraño tantas veces por todos subrayado: la aparición subitánea y sin precedentes locales del gran pintor español. El caso se complica aquí superlativamente porque no es uno sino cuatro los que a la vez y abruptamente surgen -y porque son, fuera de Goya, los únicos grandes pintores que antes de 1850 hemos tenido. Esos cuatro hombres constituyen principalmente lo que en el mundo se llama «pintura española» y tres de ellos representan una de las cimas de la pintura universal. El problema queda, pues, planteado perentoriamente y sin escape posible: cómo una grandísima pintura nace y muere repentinamente, en una generación, sin preparaciones un tanto congruentes en el espacio nacional a que pertenece.

Que acertemos o no a comprender, esto es, a explicar en la medida posible tan sorprendente hecho depende de que nos formemos una noción adecuada de lo que significa, como realidad histórica, el nombre «pintura española». Si lo tomamos como una realidad completa, aislada, independiente, estamos perdidos, porque entonces tendríamos que explicar a Ribera, Zurbarán, Cano y Velázquez derivando su obra de precedentes intranacionales que no existen.

En ese sentido no hay «pintura española», por supuesto, como no la hay -hablo siempre refiriéndome a antes de 1800-, como no la hay francesa, inglesa,

alemana. Hablando con último rigor, que lleva dentro tácitos ciertos complementos, no ha habido en Occidente hasta fines del XVIII más que una pintura: la italiana.

Cuando se hable, pues, de pintura europea anterior a 1800 entiéndase por ella el área continental de la pintura italiana y una isla adyacente, la pintura flamenca, cuyo territorio fue muy reducido y que -subrayo el hecho- desde 15 00 comienza ya a ser absorbida por la pintura italiana, de modo que su duración como entidad independiente es sobremanera fugaz. Fijo en aquella fecha lo que podemos llamar anexión del arte flamenco por el italiano, fundándome en la razón precisa de que desde ella los pintores flamencos bajan a estudiar en Italia y no pocos se quedan allí.

Me interesa que quede en este concepto básico perfectamente claro mi pensamiento. La pintura española es la modulación producida en España y por los españoles de una realidad mucho más amplia y autárquica que es la pintura italiana.

Puestas así las cosas conseguiremos alguna claridad. La pintura italiana es una inmensa área cultural con su centro y su periferia y valen para ella las leyes clarísimas de toda área cultural. La primera ley es que las formas y principios que van a regir en esa área son inventados, creados y, en la mayor porción de su desarrollo, sostenidos en el centro del área desde el cual van lentamente extendiendo el predominio de su inspiración por territorios cada vez más amplios hasta llegar a la periferia, que, por serlo, es quien recibe más tardíamente aquel imperio.

La segunda ley es esta: la evolución de los principios de un área cultural, combinada con su expansión territorial, trae consigo que las últimas formas de aquellos, es decir, su último estilo, sea producido no en el centro, sino en la periferia. Dudo que haya cosa humana importante en que no se hayan cumplido estas dos leyes. Ellas, sin más, ponen una primera claridad en el hecho, que aislado sería inexplicable, de la súbita aparición y súbita defunción de lo que se llama con rigor «pintura española». El sorprendente hecho deja de serlo y se convierte en un caso particular de una ley general. La pintura italiana tiene una última hora y esa su última hora es precisamente su hora española. La pintura italiana empieza en Giotto y muere gloriosamente en Velázquez [(20)].

Ahora se trata de demostrar esto, para lo cual vamos a refrescarnos la evolución del arte italiano, yendo a la carrera, pero buscando una cierta precisión de esquema en las grandes líneas del proceso.

Obtenemos esta precisión si al recorrer la evolución del arte italiano nos fijamos, por ahora, exclusivamente, en un solo componente de ella, el más elemental, mas, por lo mismo, el fundamental.

En todo cuadro aparecen representados objetos, es decir, que en él reconocemos cosas y personas merced a que las formas de estas cosas y personas han sido más o menos aproximadamente reproducidas. Llamaremos a estas «formas naturales y objetivas». Pero en el cuadro hay además otras formas: las que el pintor ha impuesto a las formas objetivas al ordenarlas y representarlas en el fresco o lienzo. Ya el agrupamiento de las figuras -cosas o personas- se hace según líneas arquitectónicas más o menos geométricas. A estas formas que no son las de los objetos, sino que a ellas son sometidos estos, llamaremos «formas artísticas». Al no ser formas de cosas, sino puras formas vacías, debemos considerarlas como «formas *formales*». Con lo que logramos esta ecuación: todo cuadro es la combinación de una representación y un formalismo. El formalismo es el estilo.

Ahí tienen ustedes un cuadro de Leonardo(21). Se han colocado las figuras de modo que su contorno total forma un triángulo; en la obra de Vinci esto será ley(22). Otros pintores complicarían la cosa: será un triángulo de triángulos, una gran curva, una diagonal en el fondo del cuadro. Apenas hay cuadro de Ribera y, en general, todos los del seiscientos que no estén divididos por una diagonal. Otras veces la diagonal es doble y forma aspa, otras son diagonales imaginarias que no coinciden con el plano del cuadro, sino que penetran en él, en su profundidad, oblicuamente. A veces la forma estética o artística se obtiene representando los objetos en una perspectiva insólita, por ejemplo, de abajo arriba, lo que llaman los alemanes *Froschperspective*, por ejemplo, en la *'Presentación de la Virgen*, de Tintoretto. Estas son las formas estéticas más elementales. Pronto hallaremos otras, más sutiles, en que se hace que la forma misma del objeto se transforme en forma estética, en formalismo.

La evolución del arte italiano es uno de los procesos más normales, de mayor regularidad, continuidad y tranquilidad que pueden observarse en la historia humana. Sin embargo, dije el otro día que la historia es siempre historia de vidas. Las obras de arte no nacen en el aire. Ahora bien, toda la vida es drama y todo drama tiene un determinable argumento. La consideración tan simplicísima que acabamos de hacer según la cual el cuadro se compone de dos elementos -las formas de los objetos y las formas artísticas o estilísticas- nos descubre que esa tan suave y continua evolución es, no obstante, un drama permanente.

Hagámonos ahora presentes, a toda velocidad, los jalones de esta lucha entre las cosas y el estilismo o formalismo dentro del cuadro.

Pasada la etapa indecisa de los primitivos -en que ni las cosas son aún cosas ni el formalismo es consciente de sí mismo- sobreviene al destino pictórico de Occidente una aventura decisiva: la aparición de Miguel Ángel, un genio enorme en ambos sentidos de la palabra, es decir, gigantesco y fuera de norma, seductor y exorbitante. Miguel Ángel es esto que ven ustedes. Sobre la forma del objeto -una figura de mujer que representa la Sibila líbica- ha caído un poder extranatural que la ha retorcido violentamente, enroscándola en torno a sí misma, según una línea monstruosa de dragón o gran sierpe. He aquí ya el formalismo triunfando sobre el naturalismo u objetivismo. Con estas figuras aparece una nueva forma estilística, típica del arte italiano hasta su último momento. Lo que luego se llamará *figura serpentinata.* Dinamismo de la torsión; la violentación es esencial: expresa la fuerza.

Pero el arte italiano, sobrecogido por el genio *terrible* de Miguel Ángel, vacila un momento en dejarse arrebatar por él.

Da un paso atrás y restablece el perfecto equilibrio entre la forma del objeto y la forma estilizante. Este instante feliz de infinita mesura, de suave acuerdo, es Rafael -y con él todo el arte llamado, *sensu stricto*, clásico. Parejo equilibrio hay en Andrea del Sarto, y, en Venecia, el Tiziano de edad intermedia representará igual armonía.

Pero este equilibrio sabe a poco muy pronto. Como el paladar necesita siempre sabores más fuertes, el gusto estético, por lo visto, necesita constantemente más estilo, es decir, estilos más acusados, más saturados de su propia gracia formal. El arte italiano comienza la carrera del estilismo o formalismo -es decir, comienza a predominar la tendencia a respetar menos la naturalidad del objeto y a hacer consistir el cuadro sustancialmente en sus puras formas artísticas o formales formas.

Noten ustedes el avance que se ha cumplido entre lo anterior y los cuadros de Correggio. Desde Correggio desaparece la quietud de los frescos y lienzos italianos. Poco a poco va a ir ganando al cuadro el movimiento, el vibrar de líneas y coloraciones. El movimiento, que no es este o aquel concreto movimiento que sirva a esta o aquella finalidad, sino el movimiento puro y por sí, el *movimiento como forma*, va a ser el principio del formalismo subsecuente.

El arte italiano deja, tras Correggio, de ascender creadoramente. Va a vivir de expresar lo que ya hay. Dos escuelas, una oriunda de Miguel Ángel, otra que

prolonga y exaspera Correggio[(23)], buscarán deliberadamente el mero formalismo. La pintura empieza a dejar de ser forma artística que engarza y ennoblece la forma objetiva, para consistir predominantemente en forma sin materia, en puro estilo, en formalismo con un sentido peligroso de la palabra. Se busca la «manera», el deliberado amaneramiento. Ellos mismos se llamaban *manierosos.*

Recuérdese el *Descendimiento,* de Daniel de Volterra, un exagerador de Miguel Ángel. No se puede complicar más ni hacer más dificultosa la operación de que un cuerpo descienda. Recuerden esa imagen cuando se contemple a Rubens, amigo de Velázquez. Todo aquí se mueve. El viento, no se sabe qué viento, un mágico viento, en Miguel Ángel como en Daniel de Volterra -y, según veremos en seguida, en Tintoretto- sopla dentro del cuadro y hace de los paños velamen y nos parece oír sonar dentro del marco quejido de jarcias y mástiles fatigados por la ráfaga. A dos pasos de esta *Ascensión* de Tintoretto está ya el Greco.

El *manierismo* procedente de Correggio es más suave. Culmina en el Parmiggianino, pero no menos que la otra rama expresará su intención de arte con las palabras *«stupore,* prodigio, portento, pasmo». La cosa, repito, comienza con lo que llamaron sus contemporáneos la *terribilità* de Miguel Ángel. Mas véase qué diferente manera de ser estupefaciente encuentra la línea correggiesca frente a la del Volterra.

La obra cumbre del manierismo centro-italiano es la *Madonna del collo lungo,* del Parmiggianino (¿hacia 1540?). No se comprende cómo esta obra suprema en su casta es tan poco conocida en España. Su autor procede de Correggio y representa en esta dirección la última y la más egregia y más avanzada creación del *manierismo* o *estilismo.* Reconocemos, sin duda, en este lienzo humanos cuerpos. Pero reparemos mejor: ¿qué de las formas humanas reales ha trasladado el pintor al cuadro? Casi nada. Observemos con alguna atención esta pierna: sin duda, entendemos esta forma del cuadro *como* pierna, pero la entendemos como se entiende el esquema de una cosa, no como cuando se asiste a la presencia efectiva de esta. De pierna hay aquí solo un trasunto. Dos líneas continuas y de geométrica regularidad lineal y un vago difuminado que sugiere la redondez corporal. Nada más. No es una pierna determinada, es la pierna en general. Lo que tiene de singular no es lo que tiene de pierna, sino, al contrario, la rectificación que a la línea de una pierna -suponiendo que la pierna real posea nada que se pueda llamar sin metáfora línea- le ha impuesto el artista para conseguir dos líneas geométricas de una suavísima ondulación. Nuestra

mirada al deslizarse por ellas siente una peculiar delicia que solo podemos describir como consistiendo en la percepción de un cierto ritmo ondulatorio y de una melodía que él engendra, ondulación, ritmo y melodía que del muslo continúa en el pie del niño Jesús y sigue por su cuerpo, un cuerpo infantil arbitrariamente alargado para conseguir ese ancho y tranquilo ondular. Este motivo ondulante del niño pasa al brazo de la *Madonna*, a su hombro, a su cuello, y termina en el óvalo ejemplar de su menuda cabeza. Si dibujamos escueta, exenta la trayectoria que el cuadro ha hecho seguir a nuestra mirada, nos encontramos que es una S, pero una *ese* que, al ser recogida por nuestro aparato visual, se hace dinámica y es más bien un movimiento en *ese*, un voluptuoso serpenteo. Como la pierna de la figura a la izquierda, el cuerpo todo de esta maravillosa mujer no tiene de tal sino un abstractísimo esquema, lo justo para que reconozcamos en el cuadro algo así como una mujer. Sus formas no han sido tomadas de una mujer real, los dedos de la mano derecha se alargan y afilan inverosímilmente, terminan en breves yemas agudas cuyas puntas parecen emitir no se sabe qué mágica electricidad; su cuello se alonga y se curva de modo extra- humano, con lo cual esta figura, que no es casi ya de mujer, es casi ya un cisne, y como en esto, en muchas otras cosas más, a la vez es y no es. Estamos en plena metamorfosis(24). Estas formas, repito, no han sido tomadas de una mujer real, han sido inventadas y con deliberado propósito de que no representen ni puedan representar mujer alguna real, sino algo que es mero soporte de puras gracias estéticas -cuya cualidad llamaban «belleza». No vamos aquí a definir lo que es la «belleza», porque nos llevaría lejos. Leamos sólo lo que dice Mengs, aquel austriaco gran pintor y cuidadoso teorizador estético, discípulo de Winckelmann, que pretende a mitad del siglo XVIII volver a la pintura idealista del Renacimiento y que, llamado por Carlos III, es quien encarga a Goya sus primeros cartones para tapices: «Debe considerar el Pintor -dice- cada cosa por sí, pensando lo que *querría* que hubiese en ella, para escoger lo que más se acerca a su *deseo;* y cuente con que estas serán las bellezas(25). ¡Desideratismo!», la Imitación y lo Ideal: aquella «la más necesaria, pero no la más bella; pues lo más necesario no es siempre lo más adornado y bello; porque el ser necesario denota pobreza; y el adorno es señal de abundancia. La Pintura en el mundo, generalmente, hablando más tiene de adorno que de necesidad, y debiendo las cosas ser estimadas según su primer fin y causa, se infiere que en la Pintura se debe preferir la belleza a la necesidad»(26).

La belleza consiste, pues, en lo que las cosas serían si fuesen como las deseamos. La pintura italiana toda -me refiero a la que se inicia en el siglo XIV y atravesando el Renacimiento finaliza en Tiépolo- pinta deseos, *desiderata*, y

como lo *deseado* en cuanto tal solo es idea nuestra, pinta ideas, y como lo en estas ideado no es lo que las cosas son, sino lo que *debían* ser a juicio de nuestro deseo, pinta ideales y es idealismo artístico o estilo idealista. El arte italiano es fuga de este mundo y viaje exaltado a trasmundos. Crea objetos extramundanos, como lo son todos los objetos poéticos. Esta *Madonna* es, decía hace un momento, una mujer maravillosa -y esto significa que es, en efecto, una maravilla y no una realidad. Por eso Mallarmé, que ha sido quien, en teoría al menos, supo mejor qué era lo poético, creaba sus objetos líricos por medio de puras negaciones de lo real. ¿Qué hora puede valer como la esencialmente poética? Mallarmé responderá: «la hora ausente del cuadrante». ¿Qué mujer será la estéticamente bella? Vitalmente bellas hay muchas en este mundo, tantas que hacen de la vida del varón un casi infinito destierro, porque ellas son tantas y uno es tan solo uno... Pero bella estéticamente ¿cual será? Mallarmé responde: *la femme aucune*, la mujer ninguna. La pintura italiana se ha extenuado durante casi cuatro siglos en pintar -como esta *Madonna* del cuello cisniego- mujeres ningunas.

La *Madonna* debió ser pintada hacia 15 40; *El aguador de Sevilla* es pintado por Velázquez lo más tarde hacia 1618. Ahora se trata de percibir cómo en setenta y cinco años el arte ha pasado de lo uno a lo otro, de pintar lo que las cosas debían ser a pintar lo que por desventura son, de figurar deseos a representar viles cosas, de habitar un como divinal trasmundo a sumergirnos todavía más de lo que estamos en nuestro mundo habitual.

Procuremos ahora asistir al desplazamiento continuo y paso a paso que se produce en el arte italiano entre una y otra fecha, a reproducir rápidamente su viaje de aquel trasmundo a este mundo. Veremos primero a qué extremos llega el manierismo o estilismo en su corriente veneciana.

Ahí tenemos el *Milagro de San Mateo*, obra de Tintoretto. Mientras Parmiggianino estiliza deformando las líneas de los cuerpos, Tintoretto, educado en Tiziano, no se atreve por ahora a hacerlo. Sus figuras, aunque no pretenden representar individuos reales y son representaciones genéricas, conservan aproximadamente la factura normal del ser humano. El estilismo de Tintoretto -que será el triunfante e invasor y que hallaremos todavía atravesando, como un torrente, los cuadros de Rubens- va por otros lados. ¿Dónde está en este cuadro la suave y larga y tranquila ondulación de las formas que hallábamos en la *Madona* hace un rato? En ninguna parte; en vez de aquello vemos muchas figuras agolpadas y todas agitadas por frenético movimiento, como histéricas. Noten bien: ninguno de los movimientos representados es un movimiento real,

que sirve a una finalidad, como los que en nuestra vida ejercitamos. En Tintoretto la pintura italiana, sin abandonar su principio de complacerse en lo visible y externo de los cuerpos, hace por vez primera que esta corporeidad exprese estados de alma generalmente de místico arrebato. Así este cuadro se propone expresar lo que en las almas pasa cuando asisten a un milagro. Y eso que pasa es, claro está, una tremenda conmoción, es espanto, es maravilla, es crispación de éxtasis. Todo se expresa no en movimientos precisos, sino en un movimiento puro, en un movimiento formal que invade todo el cuadro. La estilización aquí, como en Miguel Ángel, solo que aquí exagerada, consiste en el formalismo del puro movimiento. En cierto modo, quien se agita, vibra, se mueve y retiembla, es todo el cuadro, compuesto de acusados dinamismos que acentúa -como el acento sobre una palabra impresa- esa figura de San Mateo que raudo como un buitre o un gerifalte, con vuelo de avión que va a aterrizar, penetra por lo alto en el cuadro, en oblicua diagonal, es decir, yendo hacia el fondo imaginario de él.

Vean ahora esta Ascensión de Cristo. Las formas objetivas están ya casi dominadas por puro movilismo formal. Estamos ya en la zona misma del Greco, que es mucho menos original de lo que se supone. En él toda forma corporal manifiesta la nostalgia de ser pura llama.

Para que se vea claro en qué consiste el movimiento como pura forma estilística, a diferencia de un movimiento concreto real y efectivo, véase el San Pedro del Greco, que está quieto y, sin embargo, nada en él está quieto. Esta quietud, este vibrar llega al extremo en La Pentecostés. El cuadro es ya francamente un ataque de nervios, una parálisis agitans. Aquí todo es combustión: las llamitas que el Espíritu Santo pone sobre las cabezas y los cuerpos humanos que a ella siguen y que tienen ya tan poco de humanos son puro ardiente temblor. Estamos en el extremo frenético del manierismo barroco y en el superlativo de la inquietud y del temblor. Los cuadros del Greco, como los párrafos de Quevedo, su coetáneo, padecen el baile de San Vito.

¿Qué pasa después? Ya la generación de 1536 -la del Greco y el Baroccio- es pobre de grandes figuras. La que sigue es nula. Adviértese que se ha llegado al fondo del arca. Hay que abrir otra.

B) [(27)]

Hacia 1590, el hijo de un albañil lombardo, Miguel Ángel Merissi, natural

de Caravaggio, ejecutará el primer acto que se consideró y aún se considera, erróneamente a mi juicio, como revolucionario contra la tradición de la pintura italiana. ¿Qué es lo que en aquellos sus primeros lienzos pareció revolucionario? Caravaggio -se dijo y se sigue diciendo- había dejado entrar el «natural» en los cuadros. Su arte fue llamado «naturalismo». Los cuadros de Caravaggio producen en su tiempo espanto, como los actos de un terrorista. Adviértase con ello lo relativa que es siempre la realidad histórica. Veamos esos terribles cuadros poco a poco. Todavía en 1633 Carducho, el viejo italiano que era pintor del rey cuando llagó a Madrid Velázquez y persiguió a este cuanto pudo con su envidia, llama a Caravaggio el «Anticristo» y el «Anti-Miguel Ángel». Un Miguel Ángel, el de Caravaggio, trataba de derrocar de su imperio al otro Miguel Ángel, el Buonarotti. En todas partes -y no solo en Italia- los primeros que comenzaron a pintar según su manera eran tenidos como terroristas y pistoleros del arte, gente -como de Caravaggio decían su primeros biógrafos- *tórbida e contenziosa*. Es curioso que el propio suegro de Velázquez, al hablar de sus bodegones iniciales, dice que pintaba «a lo valentón», como otros muchos de su tiempo, entre ellos Herrera el joven (el viejo Herrera también pintó bodegones). Por lo visto, pintar así valía entonces como chulada, insolencia y, aún más, como agresión a muchas cosas socialmente consagradas.

Aludía yo en mi segunda lección a haber leído, dos semanas hace, en un periódico de San Sebastián, la crónica de su corresponsal en Italia donde refiere que, en un arrebato de desaforado nacionalismo, un italiano ensalzando a Caravaggio había dicho que no es Velázquez sino «un segundo Caravaggio». Este entusiasmo por Caravaggio en la Italia contemporánea es cosa nueva. En un estudio mío sobre Velázquez publicado hace más de tres años por la gran casa editorial de libros de arte que hay en Berna, el Iris-Verlag, me lamentaba yo de que ni en Italia se concediese a Caravaggio el rango que con exuberante derecho reclama, porque es un enorme artista. Por lo visto, ahora se quiere en Italia corregir este descuido. Pero he de hacer constar que ni en Italia ni en parte alguna existe -como no haya aparecido, lo que no es probable, en estos dos últimos años- un solo libro en que se intente ir a fondo en el estudio de Caravaggio. Es inconcebible que no lo hayan procurado los italianos, pero lo es también que los historiadores españoles de la gran pintura española -que es la que ahora nos ocupa- hayan creído poder dar ni dos pasos dentro de ella sin haberse antes puesto bien en claro qué cosa es Caravaggio. No sería esto tan perentorio si nuestra gran pintura estuviese exenta de «caravaggismo» o, viceversa, si pudiera en su conjunto calificarse con ese ismo. Pero la relación con Caravaggio es mucho más complicada y por eso será forzoso afinar. Por lo

pronto, urgiría precisar cuándo, cómo y qué de la obra de Caravaggio ha sido vista por los pintores españoles a comienzos del siglo XVII. La cuestión se condensa en torno a Francisco Ribalta(28).

No conozco, claro está, lo que el italiano aquel haya podido formular acerca de este genial pintor, pero esa única expresión transmitida por el cronista de que «Velázquez es un segundo Caravaggio» me permite asegurar que el tal no conoce su Caravaggio y desconoce nuestro Velázquez. No tenemos más remedio que detenernos un momento en este punto, porque es decisivo, pues pudiera ocurrir que Velázquez, habiendo comenzado, como todos los pintores de su tiempo en España y fuera de España, por seguir el rumbo caravaggiesco, pusiese muy pronto la proa hacia una pintura no solo distinta de la de Caravaggio, sino esencialmente antagónica.

¿Qué pareció a sus contemporáneos y qué hay de efectivamente revolucionario en Caravaggio? Comenzó pintando lo que en España se llamó «bodegones» y en Italia «bambochadas» -como son los dos primeros cuadros de él ahora proyectados-; con estos nombres se quiere indicar que el lugar de la escena es una taberna, figón o cocina y que los personajes representados ni son santos o escenas bíblicas, ni dioses o figuras mitológicas -la mitología, religión de los antiguos, representa en estos tiempos algo así como una para- religión-, ni son tampoco príncipes. Son gentes de condición vulgar o resueltamente ínfima. El hijo del albañil hace entrar la plebe en el cuadro y esto produjo una impresión aterradora, de motín popular -que trastornaba a la vez el orden pictórico, en lo que se refiere a los temas, y el orden social-. Esto nos hace reparar que *il popolo* en la *Madonna d'il popolo*, de Baroccio, es un pueblo idealizado, es un pueblo nada popular. Por eso, cuando aquí el pueblo asoma su auténtica fisonomía sorprende, desazona y asusta. Pero en estricto sentido pictórico, ¿qué innovación pretendidamente revolucionaria descubrimos?

Todo lo que sigue debía ir referido a la Conversión de San Pablo, donde la forma caravaggiesca aparece, a la vez, más acusada y más completa. Pero siendo lo que ahora interesa los principios de su estilo que van a penetrar en toda una generación de pintores, prefiero exponerlos a la vista del cuadro que hay en el Museo del Prado, cuya atribución a Caravaggio es problemática, mas que todos reconocen producido en su máxima proximidad. Representa a David, que ha cortado la cabeza a Goliath. El tema había sido tratado innumerables veces. Parecían agotados los posibles modos de manejarlo. Sin embargo, aquí nos aparece repristinado, nuevo y sorprendente. El efecto que nos produce es de la misma casta que el buscado por Tintoretto y el Greco y el Baroccio -lo stupore-.

Si recuerdan los cuadros hoy expuestos, notarán que casi todos llevan análoga intención estupefaciente. Ahora bien: en un estilo es fundamental su actitud ante el contemplador, el efecto que el artista premedita causar en él. Caravaggio no significa en este orden básico nada esencialmente nuevo. Como los demás manieristas y barrocos desde el primer Miguel Ángel, se propone espantarnos. Para espantarnos ha ejecutado el Greco ante nosotros todos esos ejercicios de descoyuntamiento que el otro día y hoy hemos tenido el gusto de volver a presenciar. Lo que pasó es que, tras casi dos generaciones de italianos que no habían logrado inventar un nuevo modo de conseguir la estupefacción, Caravaggio lo encuentra. ¿En qué consiste? En estas tres cosas y en este preciso orden. Primera: ocurrió a Caravaggio la idea simplicísima y genial de no dejar apenas espacio libre y vacío en la parte superior del cuadro. A ello se debe el carácter monumental, como sobrehumano que tiene este davídico efebo. Porque conviene advertir que el cuadro no es de grandes dimensiones -1,10 por 91. Es una idea estilística y formal como otra cualquiera- se entiende, como otra cualquiera genial. No se dirá que por esta razón Caravaggio es naturalista. Se trata de una relación puramente geométrica, que se puede medir con un metro. Es, de todos, el principio de estilo más distintivo de Caravaggio, y dondequiera lo encontramos habrá de ser reconocida su influencia. Si los historiadores del arte hubiesen analizado bien la obra de Caravaggio habrían caído en la cuenta de este su principio estilístico, en vez de perderse en la vaga noción de su «naturalismo» y no necesitarían quedarse perláticos, como hoy lo están, ante la cuestión -decisiva para la historia de nuestra pintura- de si Ribalta fue o no caravaggiesco. Más viejo que Caravaggio, Ribalta comenzó, claro está, por no serlo; pero como era de Valencia, por donde entraban todas las nuevas y primicias referentes del arte italiano, suponiendo que él mismo no viajase por Italia, apenas comienza Caravaggio, Ribalta lo conoce y hace cuadros como el del Museo del Prado, la Coronación con espinas de San Francisco, donde la falta de espacio libre en la parte superior equivale al más preciso documento para afirmar su caravaggismo.

Segundo rasgo de la obra de Caravaggio: El modo de emplear el claroscuro. Había sido este hasta entonces un elemento abstracto que se empleaba para acusar el volumen corporal, la redondez de las figuras: lo claro y lo oscuro, es decir, la iluminación era convencional, arbitraria, lo mismo que el dibujo -como hemos visto en los manieristas-. Era, pues, el claroscuro pura forma y mero instrumento, algo con que se pintan las cosas, no él mismo una cosa que se pinta y copia. En Caravaggio experimenta una modificación de su función. Esta función es en Caravaggio doble y los dos lados de esta doblez son

completamente distintos. Por no acertar a descubrir esta dualidad y sus dos distintos sentidos no se ha definido nunca bien la obra de Caravaggio.

Por uno de los lados, Caravaggio no es sino un paso más en la tradición del claroscuro manierista: este paso más consiste en su extrema exageración y su desaforada estilización. Caravaggio hará que lo claro sea refulgentemente claro y lo oscuro tenebrosamente oscuro, con lo que logra un fortísimo contraste que engendra un puro dramatismo formal. En sus cuadros, la luz y la sombra se combaten a muerte y se tiran estocadas. Caravaggio continúa y exaspera la llamada pintura «tenebrosa», que se inicia en los Bassano. Noten ustedes cómo, en los cuadros que acaban de ver, lo claro y lo oscuro, cómo los dos brazos de una pinza, mejor, de una tenaza, agarran fieramente al objeto -figura de persona o cosa- y lo atormentan ante nuestra mirada.

Tercera: El otro lado de la función conferida por Caravaggio al claroscuro no tiene nada que ver con la anterior. En esta su nueva función o papel el claroscuro no es ya mera forma estilizante. Consiste en esto. En vez de derramar sobre el cuadro una luz convencional como se había hecho hasta entonces, Caravaggio se decidió a copiar una iluminación real, si bien escogiendo combinaciones de luz artificialmente preparadas: luz de cueva en que un rayo alumbra violentamente una porción de la figura, quedando el resto de ella en negra tiniebla. Es, pues, también por esta razón, una luz estupefaciente, patética, dramática; pero, al fin y al cabo, luz real, luz copiada y no imaginaria. Esta es la luz de los bodegones que pinta Velázquez en su adolescencia y que hemos visto en El aguador de Sevilla.

Pero si ahora nos fijamos en los restantes elementos de los cuadros reconoceremos, sin que pueda caber la menor duda, que Caravaggio es, por todo lo demás, un perfecto continuador de la tradición italiana idealista: este David y esta cabeza de Goliath acusan la redondez de su volumen, muestran la superficie de la carne tersa e idealizada -por tanto, una carne que no existe-, en fin, todas las formas estilísticas del manierismo. La prueba máxima véanla ustedes en La muerte de San Mateo, uno, creo, de sus últimos cuadros, donde podemos contar nada menos que cinco figuras *serpentinate,* es decir, torsionadas, retorcidas[(29)].

El efecto de Caravaggio sobre los ámbitos del área continental pictórica -que es, dijimos, la pintura italiana- fue enorme y fulminante. Casi sin excepción, todos los pintores, en todos los países, se pusieron a pintar, por lo menos durante algún tiempo, al modo caravaggiesco.

Ahora bien, tenemos que precisar el resultado de nuestro análisis. Es éste:

en Caravaggio solo hay una cosa que justifique calificar su obra de naturalismo o realismo: la luz. La luz es el primero y anónimo ser que ha sido pintado realistamente. Pero todo el que sea sincero reconocerá que cuando ha empleado la expresión «realismo pictórico» la entendía en el sentido de que el pintor copiaba lo más exactamente posible los objetos -cosas, personas-, pero no que copiaba solo la luz real. De lo cual deducimos estos dos juicios enérgicos: uno, ser bastante tonto llamar sin más naturalismo o realismo al arte de Caravaggio; otra más fértil, importante sugestión metódica, esta: lo que hay que perseguir en los años inmediatos -que son tan pocos- entre Caravaggio y Velázquez es lo que pase con la luz. Desde Caravaggio hasta el último cuadro de Velázquez -que es el punto de arribada- la historia de la pintura es el gran viaje al país de la luz, de la luz efectiva que alumbra el mundo en que vivimos.

Creo que los historiadores del arte debían hacer el ensayo de ver a Velázquez como emergiendo de la pintura italiana del *seicento* en su primera mitad. No es sino lo más natural del mundo que durante mucho tiempo hayan sido atribuidos a Velázquez retratos pintados por italianos de esa época. Pero es preciso no entregarse en ese estudio al prurito de buscar influencias. En la historia de todas las artes son tan importantes y reveladoras como las influencias las concomitancias -la coincidencia espontánea y simultánea en ciertos caracteres de muchos artistas que pertenecen al mismo estadio de la evolución dentro de aquel arte.

Por malaventura, la pintura italiana del seicento, considerada como decadencia, se halla insuficientemente estudiada[(30)]. Mas no es poco lo que, aun sin ir a Italia, se puede aprender estudiando con calma los cuadros que hay en nuestro Museo madrileño de pintores hoy poco estimados, pero que fueron cuantitativamente la compra mayor que en tiempos de Felipe IV se hizo. Me refiero a los Gentilleschi, Guercino, Sarraceni, Serodine, Stanzioni, Lanfranco, Vaccaro, etc. En esos cuadros lo que nos importa es la forma como tratan la luz.

V. [CUATRO TESIS] (31)

n lección anterior expuse, aunque brevemente cada una, ciertas doctrinas o tesis que considero de alguna importancia, las cuales me interesa que consten para quedar sometidas a la meditación y, ello quiere decir, a la crítica de cuantos se ocupan en las cuestiones de ciencia del arte y, mucho más en general aún, de metodología histórica, de lo que vulgar y torpemente suele llamarse «filosofía de la historia». Como esta lección tiene que arrancar con perfecta continuidad de la precedente y, por otra parte, conviene refrescar la memoria de aquellas tesis, por lo menos de algunas, voy a reproducirlas con todo el posible laconismo. Aunque no hubiera estas razones, movería a hacerlo la consideración de que, según parece, no conseguí hacerme oír de muchos oyentes, con lo cual, involuntariamente, les infligí el mayor tormento, que consiste en no ser lo que se es, por ejemplo, en ser oyente y no oír. Contribuyeron a esta falla dos causas: una, que yo me hallaba algo indispuesto y, por ello, con misérrima laringe; otra, que cometí el error -he aquí un caso, como dije el primer día, de que el error es con frecuencia cometido por negligencia e irreflexión y no perpetrado por simple desventura- de hablar a ustedes desde ahí delante, no respetando las condiciones acústicas de esta sala, que son, por lo demás, egregias. Por evitar a mi persona el exceso de solemnidad que sobre ella deposita este lugar presidencial causé a muchos la molestia y a mí el daño de tenerles hora y media escuchando y no oyendo. Por ello ruego encarecidamente que hoy, si de algún punto de esta sala no se logra la audición, se me lance sin reparo un sonoro «no se oye», como con la cesta un pelotari, que yo procuraré recogerlo y responder forzando la emisión. Es preciso que perciban todas mis palabras con vivaz sonido y no se contenten con que a los lugares lejanos llegue sólo la ceniza de mi voz.

De las doctrinas formuladas el otro día me interesa reproducir hoy las cuatro siguientes:

1. ª Todo hecho humano concreto -pincelada, palabra o acción-, siendo por sí mero fragmento y trozo, solo es inteligible, solo puede ser con precisión interpretado si lo integramos en su todo de realidad humana que sea de verdad «todo», que sea un organismo completo, esto es, que se baste a sí mismo para ser viviente entidad. De ello se sigue que la clave del método histórico se resume en acertar a descubrir en cada caso la realidad suficiente, autárquica, diremos sustancial a que el hecho pertenece. Los grandes errores de la ciencia histórica proceden indudablemente de contentarse con referir los hechos singulares a otra

realidad que es, a su vez, mero fragmento y no auténtico todo y completo organismo. Son, pues, diríamos, errores de anatomía.

2. ª Es mera aplicación de la anterior. Zurbarán y Velázquez, no menos que Ribera -esos tres soberanos hechos que simbolizan y cifran el haber pictórico español, anterior a Goya, en lo que ese haber tiene de verdaderamente glorioso-, no pueden ser entendidos con rigor si se los estudia sobre el fondo de una supuesta realidad histórica independiente que se llama «pintura española». Como realidad sustantiva, propia y autárquica no existe una «pintura española», por supuesto, como no existe una pintura francesa, alemana o inglesa. En tanto que pintura, no ha existido en Occidente hasta fines del siglo XVIII más realidad sustantiva, básica y viviendo de sí misma, que la pintura italiana. Forma esta un gigantesco continente pictórico de que son regiones o provincias todas las demás escuelas europeas. Solo es necesario añadir que junto a ese continente hay, en la primera hora de la pintura occidental, una isla adyacente: la pintura flamenca, que nace con espontaneidad y de sí misma, que vive breve tiempo de sus propios bríos e inspiraciones, pero que se extendió por un espacio mucho más reducido y desde 15 00 empieza a ser absorbida por la pintura italiana. En el folleto repartido al tiempo de mi primera lección hago constar -porque es dato esencial- que desde 1550 los pintores flamencos van a estudiar a Roma, lo mismo que franceses, alemanes y españoles. Sin duda la pintura flamenca transmite a la italiana algunas influencias, entre ellas nada menos que el invento técnico de la pintura al óleo. Pero hecha esta advertencia, nos es lícito afirmar que desde comienzos del siglo XVI no hay más sustancia o realidad básica y autárquica en esta dimensión de la cultura que la pintura italiana.

3.ª El proceso de evolución seguido por ese área continental que forma la pintura italiana es el normal en todo orden de cultura -trátese del arte, de la técnica, de la ciencia, de la política o de la religión. Ese proceso evolutivo normal ostenta dos caracteres principales. Uno es que los principios e inspiraciones que van a reinar robre toda esa inmensa área son inventados en un territorio que luego aparecerá como centro. De allí, lentamente, se va extendiendo su dominio a nuevas regiones hasta llegar, por último, a tierras distantes en las cuales detendrá su expansión y que serán el finís terrae, la extrema periferia de aquel área. Con frecuencia estas tierras extremas coinciden con los límites de un continente geográfico. Cuando la tierra que es límite de una cultura no solo es límite y extremo de ella, sino que confina y es frontera con otra área cultural de inspiración muy distinta, tenemos la peculiar realidad histórica que debemos sensu stricto llamar «cultura fronteriza». Consecuencia de esta lentitud en la expansión territorial de los principios culturales es que el

florecimiento cultural de la periferia sea siempre tardío.

La recíproca de este primer carácter es el segundo: los principios regentes de ese área cultural no solo son inventados en el centro, que en el caso de la pintura es Italia, sino que allí experimentan la mayor porción de su desenvolvimiento, allí van modificándose, sucediéndose la creación de un estilo a la de otro con ubérrima abundancia hasta una cierta fecha en que parece cegarse el hontanar de la invención. Viene entonces una etapa en que solo se trata de administrar, combinar, galvanizar las formas del pasado, de explotar la rica herencia y vivir un poco melancólicamente sobre ella. Mas precisamente entonces se produce en la periferia un brote magnífico de nuevas formas, las últimas que los principios originarios hacen posibles y en las cuales, a la vez, empieza, diríamos, otra cosa distinta. De este modo la pintura italiana termina en Flandes con Rubens, Franz Hals, Van Dyck, Rembrandt; en Francia con Poussin, Claudio Lorena, Callot y el Valentino; en España con Zurbarán, con Velázquez, con Murillo.

He aquí cómo la subitánea ascensión de la pintura española en la generación de 1596, que no teniendo en la península precedentes condignos, que referida solo a la pintura peninsular parecería nacer de la nada, queda reducida a un hecho perfectamente normal y no es sino caso particular de una como ley general en la evolución de toda cultura.

En el caso de España se acusa con mayor insistencia, pues importa recordar que fuera de la idea del Estado, de la política y de la técnica guerrera -en que nuestra nación se anticipó a las demás de Occidente-, en casi todos los otros órdenes de la morfología histórica las formas fuertes, grandes españolas se presentan con el carácter de tardías. Muy poco antes de Velázquez el arte sevillano, por ejemplo, es todavía un arte practicado principalmente por extranjeros, no ya solo que sean extranjeros los estilos.

Cuando se está consumiendo exhausta la pintura en Italia es cuando florece la nuestra. Como tantas veces aconteció, la hora de España sonaba cuando iba a acabar la fiesta. Porque exactamente lo mismo ha acaecido con cosa tan remota de la pintura como es la filosofía. Cuando hacía dos siglos que había dejado de haber grandes escolásticos en el resto de Europa, donde el escolasticismo fue creado, es cuando surgen inesperados, de pronto, los proceres escolásticos españoles, Suárez, Fonseca, Arriaga y los teólogos de Trento.

Como indiqué el otro día, el hecho de la pintura italiana desde 1300 a 1600 es tan gigantesco, tan sobrehumano que andar rayéndole este o el otro cabo,

desde la historia particular de los pueblos que fueron periferia en ese ingente movimiento, no consigue más que subrayar la sordidez del provincial. La pintura española es, claro está, española, pero por lo mismo y por su fortuna la pintura española pertenece al inmenso continente de la pintura italiana, es de ella, en cierto modo, la fase terminal.

4.ª y última tesis. Consistiendo la última, más simple y profunda estructura de un cuadro en la dualidad que constituyen las formas naturales de los objetos en él representados, de un lado, y las formas artísticas o estilísticas a que aquellas son sometidas por el pintor, de otro, la evolución de un arte pictórico consiste en la lucha entre una y otra clase de formas. Lo que el cuadro tiene de obra estética, de creación artística es, claro está, lo que tiene de estilización. El arte no es la cosa como está fuera del cuadro, sino el estilo que en el cuadro se la imprime. El arte no tendría sentido si consistiese en mera reproducción de las cosas reales en medio de las cuales, antes del arte, está ya instalado el hombre, oprimido por ellas, náufrago entre ellas. ¿Qué sentido podría tener una simple reduplicación de la realidad? Con una realidad, esa que hay ya, nos sobra, y nos sobra precisamente, por lo que a esa realidad le falta, pues la realidad toda, el mundo real con ser tan grande cosa, resulta que, a su vez, no hermenéuticamente pero sí metafísicamente, es mero fragmento y, por eso, carece de sentido propio y nos obliga doloridamente a buscar el trozo que le falta, que nunca está ahí, que es el eterno ausente -y se llama Dios: el Dios escondido, *Deus absconditus*.

En el arte se trata siempre de escamotear la realidad que de sobra fatiga, atormenta y aburre al hombre y trasmutarla en otra cosa. Arte es prestidigitación sublime y genial transformismo: es esencialmente des-realización. La técnica para esa des-realización es el estilo y por eso hay muchos estilos, porque los modos de des-realizar son diversos y aun opuestos. Conviene muy especialmente tener esto a la vista cuando, como en nuestro caso, se hace el intento de comprender a Velázquez. Pues de su arte se dice siempre que es realismo. Mas lo que acabo de formular -que el arte es, por esencia, desrealización- nos pone alerta y nos sugiere ya a limine que decir de una obra de arte que es realista es la manera más enérgica de no decir -no obstante lo cual, al decirlo una y otra vez los historiadores del arte creen haberlo dicho. Es una de las muchas razones por las cuales anuncié ser forzoso ajustar las clavijas a los historiadores del arte.

Qué es lo que hay bajo toda esta monserga del realismo vamos a verlo en seguida. Mas ahora es preciso terminar el enunciado de mi cuarta y última tesis.

Decíamos: en el cuadro hay formas de objetos reales y formas de estilo que deforman artísticamente aquellas. Merced a las formas de los objetos, que ron

recognoscibles, entendemos el cuadro; merced a las formas de estilo gozamos estéticamente de él. Llamemos a los objetos representados la «materia» del cuadro y dejemos el vocablo «forma» para significar el estilo. Puesta así la cuestión, presencien ustedes el drama que se desarrolla en toda obra de arte. Lo que en esta apetecemos y buscamos es su forma estilística, pero si nos dieran esta aislada no nos interesaría. Vimos que Leonardo ordena sus figuras de modo que formen un triángulo o constituyan una pirámide. Pero si nos hubiese, sin más y exclusivamente, dibujado un triángulo o una pirámide, no nos conmovería nada y nos quedaríamos ante el cuadro tan impasibles como ante un encerado con figuras matemáticas, es decir, tan exentos de emoción como la vaca que rumia ante la pradera. Para gozar, para fruir estéticamente necesitamos que cosas reales, las cuales no son triángulos ni pirámides, sin dejar de ser en suficiente medida las cosas reales que son, por ejemplo, cuerpos humanos, resulten ser, a la vez, triángulos, pirámides; es decir, lo que no son. He ahí el truco de prestidigitación, he ahí la divina y permanente metamorfosis en que todo arte consiste; generosa potencia que liberta, como mágicamente, a cada cosa del confinamiento inexorable en la limitación de su destino, en no ser sino eso que es irremediablemente, y se logra, en cambio, hacer que sea un poco otra cosa, que descanse de sí misma, que consiga en un mágico instante evadirse de su habitual condición, y goce de ese poder que solo los dioses tienen, el poder de poder ser otra cosa; pues este era el atributo fundamental -aunque nunca se haya subrayado- del ser mitológico: la metamorfosis; precisamente porque es el atributo de que el ser humano, y con él toda realidad, carece. El hombre y el animal y el mineral están de por vida prisioneros cada cual dentro de su forma, que es su ser y su destino. El ser del hombre hace que este sea inexorablemente, a la par, preso y prisión.

Tenemos, pues, que la forma estilística necesita para ser entendida, más aún, para lograr su eficacia emotiva y encantadora, de la materia que son las formas reales. El drama interno del cuadro, que dispara la evolución de todo arte, consiste en que interesándonos solo el estilo pedimos cada vez más estilo, como en los toros se pedían antes «más caballos», pedimos cada vez más forma y menos materia. El artista siente como nosotros y cada nueva generación irá haciendo que predominen cada vez más las puras formas estilísticas, se exasperará en el esfuerzo de que los objetos naturales sean más lo que no son, se lancen más fuera de sus límites, en suma, que las cosas queden cada vez más estilizadas. Hasta que llega una hora en que el arte apenas conserva nada de materia y representación, es casi pura forma, es solo estilismo, y entonces se eteriza, se volatiza, se va por la chimenea, se asfixia. Todo arte, señores, muere

de estilismo, y viceversa, cuando veamos que un arte llega a consistir en mero estilo, podemos anunciar su próxima defunción. Después de esto tiene que comenzar de nuevo: el estilo de su evolución originaria ha terminado. Esto vale, repito, no solo para la pintura, sino para la historia de todas las artes, más aún, para la historia de todas las formas humanas. El próximo día vamos a verlo con exuberante claridad cuando intente -por desgracia, en la violenta abreviatura que el tiempo nos permita- hacerles sentir cómo era la vida de España y especialmente de Madrid cuando en ella pintaba Velázquez. Solo que, para no confundir las cosas, a lo que en pintura y escultura llamamos estilismo, en los demás órdenes de la vida lo llamaremos «formalismo».

Pero, ciertamente, donde más clara se manifiesta esta ley de que toda evolución humana muere en el estilismo y del estilismo es en las artes cualesquiera que estas sean; por ejemplo, y aunque no pueda entrar en el desarrollo de su historia -que nadie en el mundo sabe más que yo, vean ustedes en qué cosa condenso mi orgullo- por ejemplo, en el arte taurino. El arte taurino, irremisiblemente, está en la agonía porque desde hace un cuarto de siglo entró en la zona etérea, remilgada y aniquiladora del estilismo. Claro que las causas de que en ella entrase son muchas y hondas -son, ni más ni menos, un escorzo de toda la transformación social de España. Pero decir esto es hablar chino, porque de la historia de los toros -de esa fiesta que durante dos siglos ha sido el hontanar de mayor felicidad para el mayor número de españoles- ningún español sabe nada que merezca la pena, sea dicho para su vergüenza y como baldón de ingratitud, resultando que soy yo, el menos llamado a ello, el único que de verdad, en serio y con todo el rango de la más reciente intelección científica, ha tenido que elaborársela; yo, de quien gentes más o menos tonsuradas dicen que soy el extranjerizante. Y no lo saben porque son incapaces de acercarse con frescura de alma y mente a un tema que parece trivial -como si hubiera realidad alguna que al ser realidad pueda ser trivial ante el entendimiento-, incapaces de enfrentarse con un tema no consagrado, que no sea tópico, lugar común, porque los tales son los perpetuos lugar-comunistas. Frente a ellos afirmo, de la manera más taxativa, que no puede comprender bien la historia de España desde 1650 hasta hoy quien no se haya construido con rigorosa construcción la historia de las corridas de toros en el sentido estricto del término; no de la fiesta de toros que más o menos vagamente ha existido en la península desde hace tres milenios, sino lo que nosotros actualmente llamamos con ese nombre.

La historia de las corridas de toros revela algunos de los secretos más recónditos de la vida nacional española durante casi tres siglos. Y no se trata de vagas apreciaciones, sino que de otro modo no se puede definir con precisión la

peculiar estructura social de nuestro pueblo durante esos siglos, estructura social que es, en muy importantes órdenes, estrictamente inversa de la normal en las otras grandes naciones de Europa.

VI. FORMALISMO (32)

No se puede entender a Velázquez si no se le contempla como la estricta contraposición a los entusiasmos de su tiempo. Es un error suponer que los grandes hombres son siempre representativos de su época, como no se entienda por ser representativo ser la contrapoción de su época. La verdad es con máxima frecuencia lo inverso: el grande hombre es grande porque se opone a su tiempo. Es él una anticipación, es el futuro que se esfuerza en perforar el presente, porque todo presente, a fuer de tal, está ya dispuesto para ser un pasado, no es ya creación, sino resultado inerte de ella; no es el cohete cuando asciende genial sobre el fondo bruno de la noche, sino ese instante -el presente es solo instante- en que sus luces como estelares quedan quietas en el firmamento y van a ser cenizas descendentes. En todo el siglo XVII español no encuentro más que un hombre que se oponga a las corrientes generales de su tiempo: Velázquez. El modo de su oposición no tiene la apariencia de tal. Es simplemente comportarse de otra manera. Si no pretendemos -cosa ahora imposible- describir una a una estas corrientes, pero sí tomar una vista unitaria sobre ellas, creo que sería útil reunirías bajo el nombre de «formalismo». Trataré de aclarar lo que con este término entiendo.

Se vive siempre dentro de formas; es decir, todo lo que en nuestra vida hacemos, aunque se origine espontáneamente dentro de nosotros estimulado por las ocasiones de la vida, se realiza dentro de cauces o moldes preexistentes que hemos aprendido de nuestro contorno. Es sumamente raro que una acción vital se desarrolle y cumpla según líneas que sean también invención originaria. Esto acontece en todos los órdenes. Los actos políticos del ciudadano o súbdito y del gobernante fluyen conforme a pautas más o menos establecidas, pero lo mismo acontece con nuestros sentimientos y pasiones. En cuanto al pensar, bien claro es que no solo se produce dócil a la estructura formal de nuestra lengua, sino más concretamente siguiendo a preferencias estilísticas de la época.

Esto trae consigo que no solamente estimamos el contenido espontáneo de nuestra acción reclamada por cada circunstancia, sino que existe en el hombre la tendencia a complacerse en esas formas recibidas dentro de las cuales su vida mana. De aquí que aparezca nuestra vida como puesta y entregada a cumplir esas formas. Hacemos esfuerzos por realizarlas lo mejor posible y estamos dispuestos a los mayores sacrificios en su honor. A ello se debe ese extraño carácter de nuestra vida que la hace parecer a un juego deportivo. En cada época predomina

un repertorio de formas, y la vida, diríamos, consiste en jugar a ellas.

Pero lo más sorprendente es que en toda época un poco larga durante la cual, generación tras generación, va viviendo un pueblo con continuidad su existencia, se produce casi indefectiblemente una hipertrofia de aquellas formas hasta el punto de que su exuberancia vegetativa oculta aquellos contenidos vitales espontáneos. En este caso podemos decir que las formas se han convertido en formalismo. Pero mejor que todos los enunciados generales y abstractos será que pongamos un ejemplo de un hecho acontecido durante la juventud de Velázquez.

Don Francisco de Meló comenzó su carrera militar embarcando en La Coruña el año 1626 con la expedición al mando del general don Manuel de Meneses. Naufragó la escuadra en aguas de San Juan de Luz; la catástrofe fue horrorosa y de ella cuenta Meló, que iba embarcado con el almirante en la capitana, el episodio siguiente:

«Asistí -dice- con don Manuel casi toda la noche de aquella tribulación, porque le debía amor y doctrina; y queriéndose él mudar de traje, como todos a su ejemplo hicimos, ornándose cada cual con lo mejor que tenía, porque muriendo, como esperaba, fuese la vistosa mortaja recomendación para una honrada sepultura, en medio de esta obra y consideración a que ella excitaba, sacó D. Manuel los papeles que consigo llevaba, de entre los cuales abrió uno, y volviéndose hacia mí (que ya daba muestras de ser aficionado al estudio poético), me dijo sosegadamente: «Este es un soneto de Lope de Vega que él mismo me dio cuando vine ahora de la Corte: alaba en él al cardenal Barberini, legado a *latere* del Sumo Pontífice Urbano VIII.» A estas palabras siguió la lectura de él y luego su juicio, como si lo estuviera examinando en una serena academia; tanto que, por razón de cierto verso que parecía ocioso en aquel breve poema, discurrió enseñándome lo que era *pleonasmo y acirologia* y en lo que se diferencian; con tal sosiego y magisterio, que siempre me quedó vivo el recuerdo de aquella acción, como cosa muy notable; siendo todo ello explicado con tan buena sombra, que infundió en mí gran olvido del peligro.» Tal era el temple de aquellos admirables soldados.

Salva la nave, el general confió a don Francisco el encargo de dar sepultura a más de 2.000 cadáveres que flotaban ante la embocadura del puerto y que el mar iba arrojando a las playas [(33)].

Este hecho es, sin duda, un extremo y por eso Meló cuida de perennizarlo. Pero es la manifestación extrema de algo que en dosis diferentes constituía la

cotidianeidad de la existencia española por aquellos años. Cuando don Manuel de Meneses, en medio de la tempestad que anuncia indefectible el naufragio, se viste, para morir ahogado, su traje de corte, palpamos que esta figura del heroísmo, este dominio de sí puesto al servicio de un trágico formalismo suntuario, no es una improvisación sino fruto natural de un ethos y su consiguiente disciplina, que ha suscitado y consolidado en hombre como este la virtus o capacidad de hacer eso. Se trata del acto vital más importante, que es aquel en que se afronta la muerte. Y resulta que para morir se elige la más frondosa y rutilante vestimenta y, como ocupación mientras la muerte llega, discurrir sobre lo más formal de las formas, los artificios retóricos- poéticos que los tratados del tiempo han catalogado, definido, hieratizado. Este ingreso en la ultravida que es el morir, de un almirante español, con unos versos de Lope de Vega en la mano, me parece un hecho de primer orden para los historiadores y sería bueno que entre unos y otros procurásemos sorberle todo el jugo que contiene. En estas lecciones [(34)] no es posible, porque el tema obligaría a tomar una gran vuelta comenzando por las formas que en este tiempo adopta la vida religiosa, siguiendo por la figura a que la institución monárquica llega en estos años, y así, una tras otra, todas las dimensiones de la existencia colectiva.

He dicho que el caso referido por Meló puede considerarse como extrema manifestación del formalismo, pero ello no significa que deba ser calificado de excepcional. En tal caso no serviría para ayudarnos a ingresar en el argumento vital de una época. Hay otros hechos que, bien mirados, son aún más formidables y mucho más representativos de la época, porque la anécdota de Meló acontece dentro de un camarote de almirante, sin más testigos que algunos oficiales ni más participación activa o pasiva de los restantes españoles. Pero he aquí otro acontecimiento en que interviene España entera.

Si se hubiese preguntado a cualquier español de aquel tiempo qué hecho le había conmovido más y con él a sus contemporáneos compatriotas, parece seguro -por las muchas pruebas que de ello quedan- que fue el que Andrés de Almansa y Mendoza anuncia así en sus Cartas: «Ayer, jueves, veintiuno de Octubre deste año de seiscientos veintiuno, fue el día más famoso que ha mirado este siglo, adonde con la muerte de D. Rodrigo Calderón, degollado en la Plaza Mayor de Madrid, el desengaño de la poca consistencia humana quedó tan claro» [(35)].

Don Rodrigo Calderón había, en efecto, logrado escalar los puestos más elevados de la administración pública y sirviéndose de ello había allegado grandes riquezas. Su conducta nada transparente, unida al boato de sus lujos,

hicieron de él, en tiempos de Felipe III, el hombre más impopular de todo el país. Esta impopularidad le subió al cadalso. Pero no fue esta vicisitud y vuelco radical de un destino humano tópicamente expresada por Almansa en esa página de sus Cartas lo que conmovió a las gentes todas hasta hacer de su muerte el caso más famoso mirado por aquel siglo, sino algo mucho más original en que colaboraron, puede decirse, todos los españoles y que consistió precisamente en la inversión del tópico enunciado. En efecto, pocas páginas más adelante Almansa nos hacer ver cómo estremeció a toda España de delicia y admiración ver, los que lo vieron, y oír, los que oyeron la descripción, cómo don Rodrigo Calderón «subió sin turbarse las gradas, recogiendo el capuz airosamente sobre el hombro, mostrando aún en aquella miseria gravedad y señorío» [(36)]. La cosa es monumental. Porque el proceso fue este: su inmoralidad administrativa hace de él el hombre más impopular de la nación y esta inmoralidad es causa de su castigo y muerte. Pero un gesto «airoso» hecho al ascender al patíbulo borra, aniquila de modo fulminante aquella impopularidad y transfigura a don Rodrigo en el hombre más popular de España. Las gentes se disputan los objetos que fueron de su propiedad privada. Los papeles del tiempo nos hacen tropezar con ellos como apareciendo en los lugares y ocasiones menos previsibles. De pronto un documento nos hace ver que el duque de Noguera, caído en melancolía, muere azotándose con las disciplinas con que don Rodrigo Calderón se azotaba en la prisión[(37)]. El duque, si no recuerdo mal, las había adquirido de una monja que las conservaba con gran celo. ¿Cómo fueron a parar estos ascéticos trebejos al fondo de un convento, al recato de una celda monjil? Don Juan de Espina guarda en su selectísima colección, que solo contenía piezas exquisitas, el cuchillo y venda con que degollaron a don Rodrigo. En su testamento deja este desabrido chisme al rey «y que lo advirtiesen cuando tomase el cuchillo, fuese por tal parte, porque siendo por otra amenazaba total ruina a una grande cabeza de España»[(38)]. Esta trasmutación subitánea de los enseres que deja un ilustre ajusticiado -y ajusticiado muy directamente por presión de la opinión pública- en algo así como reliquias, es ya de suyo un hecho estupefaciente, pero acrece su sorprendente carácter no olvidar que todo ello se ha producido no más que por la gracia de un gesto, por la destreza formal de un ademán. Y esta vez el hecho no queda inscrito en el protagonista, sino que forma parte de él la reacción de innumerables españoles que quedaron electrizados por aquel movimiento estilizado cumplido cara a la muerte.

Tampoco esa reacción popular se improvisa. Aquel pueblo entendía de estilo en las actitudes, y esto quiere decir que cultivaba el arte formal de estas y ponía a esa carta en buena parte su fortuna de atención. Ya en su Dorotea

subraya Lope de Vega: «La mayor gracia en ellas (las mujeres) y los hombres es el andar bien»[(39)]. Todo esto pertenece a un tema todavía intacto: la historia del garbo en España.

¿No es esto formalismo? Nótese que en el caso de don Rodrigo Calderón se da de lado a cuanto es contenido de la vida y especialmente a la seria sustancia de esta, para quedarse solo con una línea estilística de alta retórica muscular. Ella bastó para que quede como héroe en la historia de España este hombre -ni por sus hazañas ni por sus crímenes, sino simplemente por su modo de subir al cadalso. Aún sigue viviendo en nuestra lengua como «don Rodrigo en la horca». ¿Cabe más peregrina forma de inmortalidad?[(40)].

Después de esto no extrañará que cuando Pedro Tacca labraba la estatua ecuestre de Felipe IV se le exigiese que el caballo apareciese dando una corbeta, que es el prototipo del formalismo encargado a unas patas equinas.

Bajo el mismo signo es preciso colocar la situación de la poesía en España durante el reinado de Felipe IV.

Las letras -literatura y filosofía- se hallan en una etapa de su carrera ascendente como poder social. Fuera importante lograr decir con precisión cuál era esa etapa entre 1600 y 1660. Sería un buen ejemplo de lo que debiera ser la historia, de lo que es ver un fenómeno humano en su constitutivo movimiento. Porque no solo cambian por su contenido las formas de vida -en este caso las letras- sino en todas las dimensiones de su realidad. Y una de ellas es lo que representen como fuerzas operantes en la vida colectiva.

Para conseguir de verdad precisar cuál era la «presión arterial» de las letras en las sociedades europeas de aquella fecha, se requería presentar, aunque solo fuera en esquema, el panorama de su función pública desde 1300 hasta la fecha actual. Solo así veríamos con evidencia lo que significó el extrañísimo hecho de su crecimiento como fuerza pública desde 1300, en que eran solo un juego que interesaba solo a angostísimo público, hasta que, hacia 1730, se constituyen en auténtico y plenario «poder social», es decir, en una fuerza pública que no solo actúa, sino que se siente y es sentida como independiente y operante por sí y desde sí misma y, además, que actúa mandando autoritariamente. Por eso es «poder» social (y no solo «querer», «aspirar», «esforzarse», «luchar»). Las letras han sido «poder» de 1730 -aproximadamente- hasta 1920.

Ahora bien: entre 1600 y 1660 en ninguna parte son todavía un poder. Hacia 1690 se inicia su «reinado» en Inglaterra, que, como suele, se anticipa. ¿Qué eran antes de ser poder y ya tan cerca de serlo? Esto es lo difícil de

calificar:

Tenía todavía un papel y valor suntuario (no necesario, como cuando llegan a ser «poder»). Vagamente se ve en ellas una ocupación humana superior a la guerra y a la economía. Sin que se sepa aún bien por qué, aparecen como el síntoma de la civilización y en este sentido de la humanitas.

Aún no se vive de ellas -entre otras cosas, porque aún no han creado formas lo suficientemente precisas, firmes, sólidas para que se pueda vivir de ellas. Aún no existe la ciencia, ni una filosofía capaz de informar la vida personal (va a serlo la de Descartes). La literatura misma solo aquí o allá ha acertado ya (ejemplo, el Quijote, Shakespeare), pero al ser escasos estos aciertos ni se les ve como una nueva calidad de las letras ni menos proyectan este nuevo valor sobre las letras en general.

Pero, por otra parte, la participación e interés en el juego suntuario que son se han extendido tanto que constituyen ya una actividad general del cuerpo social en que más o menos todos intervienen y a todos toca. A esto corresponde la actitud, no que toman, porque no la toman, sino en que están. Los poetas y los pensadores son todavía «juglares» de una juglaría que se ha elevado tanto en la estimación general, que empieza a parecer tan esencial al destino humano, que está ya cerca de ser sentido como necesidad, obligación y religión. «Liberty and letters!», gritará hacia fin de este siglo XVII Shaftesbury, como resumiendo el afán de toda su época.

La potencia de formalismo aneja a la poesía suele no ser tenida en cuenta. El verso nació para distanciar algo de nosotros, hieratizarlo y solemnizarlo. Fue inicialmente fórmula mágica -carmen-, proyectil hacia lo trascendente. Téngase a la vista lo que ha tardado en poetizarse en el elogio vulgar. No solo Homero compone en un lenguaje que nadie hablaba con su vecino -lengua convencional hecha ad hoc para el exámetro épico y, por tanto, incompatible con la intimidad, que dejaba lo dicho siempre fuera del individuo- sino que la tragedia está compuesta en dos lenguas: el diálogo es ya idioma ático, pero el coro responde en el lenguaje tradicional de la lírica coral usada por Stesíchoros, es decir, una mezcla del lenguaje épico (que es ya una mezcla) y del dórico.

La lengua vernácula se ha considerado con abrumadora frecuencia como no poetizable en el mismo sentido que decíamos antes de un señor que no era aún ministrable. Pero esto demuestra que para que acepte el verso una lengua es menester que esta se haya «objetivado», que haya perdido intimidad, que se haya distanciado del hombre.

Por lo que hace a España, no ofrece duda que es este medio siglo la etapa en que la poesía ha gozado una mayor intervención cuantitativa en la vida de la nación. Casi no es exageración decir que todo el mundo hacía versos. La cosa no es un buen síntoma para la poesía en cuanto poesía. Hacer de ella una ocupación general y cotidiana es desvirtuarla. La auténtica poesía es aventura y trance, nunca forma habitual. Cuando llega a serlo es que se ha hecho manera cursiva del vivir y ha perdido su esencial hieratismo. Mas, por otra parte, es uno de los síntomas más claros del formalismo a que aquella existencia estaba puesta.

La manía del verso que inunda España en estos años no solo rebaja a la poesía convirtiéndola en mero mecanismo formal, sino que revela hasta qué punto aquellos hombres habían perdido contacto con el fondo sustantivo de sí mismos y se dedicaban a vivir de formas distantes, diríamos, de la periferia de su propia vida.

Lo más lamentable en ello es el efecto que esta como oficialización del acto poético produce en la poesía misma. El poeta de este tiempo no es ya Lope de Vega, que, salvo en sus momentos de adaptación a las nuevas modas, versifica desde su propio íntimo ser con admirable y natural fluencia de gran río seguro siempre de la abundancia sabrosa de sus aguas. El poeta del tiempo es Calderón. En un estudio más amplio sobre Velázquez creo que debe hacerse de él la contrafigura del gran pintor. Nace un año después de este, y ambas vidas corren paralelas, es decir, sin tocarse en un punto. Fue Calderón el poeta de Palacio, como Velázquez el pintor. Innumerables veces debieron cruzarse en los tránsitos y escaleras del Alcázar y el Buen Retiro. ¿Cómo no hizo Velázquez un retrato de Calderón? ¿Cómo Calderón no tiene nada que decir de Velázquez? Verdad es que Velázquez no retrató más que un poeta de su tiempo, a Góngora, y este retrato fue pintado cuando llegó a Madrid, al subir al poder el conde-duque. No ha lugar, en aquella fecha, a pensar en ninguna afición especial del pintor, casi adolescente, hacia el autor de las Soledades. Probablemente estaba entonces en Madrid Góngora por la misma razón que Velázquez. Era amigo del conde-duque; tal vez, también de Pacheco.

No es éste instante para hablar someramente de Calderón. Su obra y su estro, tomados en conjunto, se nos han vuelto sobremanera problemáticos. Por lo mismo, para decir sobre él todo lo nuevo que es debido y posible decir, hay que pertrecharse ante todo de respeto. Pero hay un punto -el único que en este caso interesa- que es de sobra patente para que necesitemos silenciarlo. La mayor parte de su obra dramática es, en rigor, obra lírica embutida en argumentos de escena. Pues bien: a su vez, una muy respetable porción de esa su obra lírica es

una formidable quincalla de versificaciones formalistas.

En el propio Alcalde de Zalamea, una de las creaciones más sobrias y nervudas de Calderón, encontramos, por ejemplo, esto:

¿ Qué más causa había de haber
llegando a verla, que verla?
De una sola vez a incendio
crece una breve pavesa;
de una vez sola un abismo
sulfúreo volcán revienta;
de una vez se enciende el rayo
que destruye cuanto encuentra;
de una vez escupe horror
la más reformada pieza;
¿de una vez amor, qué mucho,
fuego de cuatro maneras,
mina , incendio, pieza y rayo,
postre , abrase, asombre y hiera?

En La niña de Gómez Arias, leemos:

Ginés
¿Locura es esta?
Gómez
¿ Qué mayor, si contradice
la misma naturaleza?
¿ Qué fiera la más inculta,
qué ave la más ligera,
qué planta la más silvestre
no ama? Pues ¿qué mucho tenga
yo afectos que no perdonan
la planta, el ave y la fiera?

Y dos páginas más allá esta otra andanada:

¡ Cuánto ignora, cuánto yerra
el que, químico de amor,
vive de hacer experiencias!
Bien creí que no pasara
el mío en su edad primera
de un cortesano despique;
mas , ¡ay! que breve centella
ocasiona mucho incendio,
poco aire mucha tormenta,
poca nube mucho rayo,
poco motín mucha guerra.
Dígalo yo, pues vi en breve
cenizas la llama vuelta,
la tormenta difrazada
en suavísimas violencias,
en pardas nubes el rayo,
el motín en voces tiernas;
siendo en el principio sombra,
blandura , halago y pavesa,
amor que después fue incendio,
asombro , rayo y tormenta.

Sería interesante hacer una estadística del número de «cuplés» semejantes a estos que hay en la obra de Calderón. Desde luego es enorme. Se advierte el frío mecanismo con que el poeta los inserta en la comedia, y se percibe claramente el género de efecto que producían en el auditorio. Nótese que consisten en una como manipulación prestidigitatoria o de juego malabar que hace al poeta lanzar al aire sucesivamente una serie de objetos poéticos que tienen entre sí correspondencia para recogerlos todos, de un golpe, en el último o dos últimos versos de la tirada. Es raro que no tenga nombre técnico en las poéticas este curioso y extremo formalismo [(41)]. No fue -la cosa es de sobra sabida- Calderón su inventor, pero lo decisivo es la frecuencia de su empleo. Uno de los caracteres que distinguen una forma normal de un formalismo es precisamente su frecuencia, y en Calderón representan un componente de primer orden en la

arquitectura de sus obras teatrales. Debían producir en el público un efecto parejo al que en las corridas de toros suscitaban los quites. Porque el quite consistía en una serie de lances, cuyo proceso estaba preestablecido, que terminaban con otro de movimiento muy breve en que el toro quedaba fijo y cuadrado. El placer del espectador residía en que desde su comienzo sabe de qué «suerte» se trata y va contemplando la mayor o menor precisión con que es ejecutada y, sobre todo, el capotazo final donde la escena toda parece venir a recogerse y concentrarse. Al leer hoy una de estas estrofas de Calderón nos parece oír al cabo de ella algo así como un ¡olé! que debía resonar en los patios madrileños y en el teatro del Buen Retiro.

Como no puedo exponer aquí a fondo cuál era la estructura del alma colectiva que sostenía todo eso, me abstengo también de sugerir las cosas que lleva a pensar el hecho de que el más grande poeta de aquel tiempo se dedicase con tal asiduidad a tales, llamémosles, juegos. Pero sería de gran conveniencia para que avanzásemos en un estudio real de las humanidades que el oyente o el lector, ante fenómenos como el apuntado, se acostumbrase a preguntarse con cierta perentoriedad: Bien, pero ¿de qué están compuestos unos hombres y una vida que hacían posibles hechos como esos? Como esos o como estos, también muy frecuentes en Calderón:

> ¿ Qué oposiciones contrarias
> son estas? Entre los brazos
> de mi esposo (¡pena extraña!)
> dormí (¡infelice desdicha!),
> y cuando (¡aliento me falta!)
> despierto (¡tirana suerte!)
> me hallo (¡el corazón se arranca!)
> en brazos (¡de hielo soy!)
> de un negro monstruo (¡qué ansia!)

Cosas de este jaez no pueden llamarse formas poéticas, sino extremos formalismos. Esa reiteración de los apartes, por deliberada voluntad de reiterarlos, produce la impresión de un tic patológico y convierte la segunda mitad de los versos en una especie de eructos [(42)].

Hay otro aspecto del formalismo calderoniano que opera en el argumento

de sus comedias de enredo. Calderón era un virtuoso del enredo, pero su tendencia a la desmesura nos fatiga al verle no solo urdirlo sino complacerse en su enredismo puro.

En cuanto a la situación social de la pintura -nótese que solo este lado de su realidad rozo aquí - nos encontramos con algo parecido a lo que con las letras acontecía. Me extraña sobremanera que ni de estas ni de aquella se haya estudiado directamente y como asunto de primer orden la evolución de su presencia en la vida colectiva como elementos de ella. Y lo echo de menos, no solo con respecto a España, sino también de las demás naciones cuya convivencia llamamos Europa. La realidad de la pintura no son los cuadros y su serie, sino lo que con motivo de ellos ha pasado y pasa a los hombres individual y colectivamente. Pues no solo importa averiguar lo que un individuo en 1640 o el individuo actual que cualquiera de nosotros es, siente ante un cuadro de Velázquez, sino lo que su acción pictórica representaba en la sociedad española de entonces. Y esto no ha de tomarse como una curiosidad arbitraria y suelta, sino que pertenece muy eficazmente a todo intento de esclarecer qué fue y cómo fue posible la obra de Velázquez. A fin de que no quede esta afirmación en su pura vaguedad, indicaré en seguida a qué me refiero principalmente.

La pintura, tanto en su evolución interna como en el proceso de su destino social, lleva la delantera cronológicamente a la poesía De aquí que fuese precisamente en esta primera mitad del siglo XVII. cuando goza del mayor poderío público que ha conseguido nunca. La sociedad entera se hace solidaria del pintor, encumbra su figura, le enriquece y le trata como a un gran señor. Por eso en Italia se ennoblece oficialmente a no pocos pintores. Por eso en los Países Bajos e Inglaterra se hace de Rubens un diplomático a quien se encomiendan delicadas misiones políticas. Cuando Velázquez hace su segundo viaje a Italia, se encuentra con que un artista tan de segundo orden como Salvator Rosa lleva una vida principesca por la fortuna y por el rango. Es curioso advertir que en este país, cuna y trono de la más ilustre pintura, los artistas ascienden al máximo poder social cuando el arte italiano está en declarada decadencia. Esto hace, una vez más, manifiesto cómo el destino social y el interno estético de las artes son fenómenos distintos, aunque, claro está, interferentes. La razón de este enorme poderío -en Italia y en los Países Bajos- está en el simple hecho de que la continuidad de la atención a la obra pictórica durante casi dos siglos, había logrado que casi todo el mundo entendiese de pintura.

En España la atención a la pintura había sido incomparablemente menos intensa y extensa que en aquellos países. En esto se diferencia la situación de

poesía y pintura dentro de nuestra península. Pero, hecha esta reserva, conviene decir que relativamente se produce el mismo fenómeno. Por lo menos, es patente que solo desde 1600 empieza a haber en España un público para los cuadros. Generaciones de nobles que han vivido en Italia con oficios políticos y militares retornan cargados de cuadros y de afición a la pintura. Antes acontecía esto solo a excepcionales individuos, pero ahora es lo más normal. La afición de Felipe IV no es en este caso como en ninguno propia genialidad, sino estricto reflejo de lo que había en su contorno. Entonces se hace en España -y no solo en Palacio- la compra en grande de cuadros. En ciertas grandes casas la cantidad de cuadros llegó a ser enorme. En Palacio se produjo una verdadera congestión. Ya Curtís hace notar que, a fin del siglo, solo en el Pasadizo llegó a haber 490. Pero en la modestísima casa de Lope de Vega había nada menos que «24 lienzos y 12 cuadros» [(43)].

La obra de Velázquez fue, pues, surgiendo en medio de un contorno muy amplio compuesto de gentes que no solo se complacían en ver y tener cuadros, sino que eran entendidos en pintura. Cuando llega un público a este punto de que lo constituyen entendidos -normalmente el público no «entiende» y los entendidos no llegan a formar un público- se da la posibilidad de que se estimen e interesen los «ensayos de taller». Puede sospecharse que a muchos contemporáneos de Velázquez era esto lo que les parecían sus cuadros. El único dato que conozco sobre cómo la «opinión pública» -es decir, el público que se ocupaba de pintura- veía la obra de aquel, es el lugar en que Quevedo, para calificar su manera de pintar, habla de sus «manchas distantes». ¿Cómo hay que interpretar esta expresión? ¿No sugiere que la generación vieja, a que Quevedo pertenecía, sentía una cierta desazón al contemplar aquel nuevo sesgo de pintura en que no se funden las tintas y les parecía tener delante «borrones», esbozos, cuadros sin acabar, en suma, «ensayos de taller»?

Es esta de Felipe IV y Velázquez la segunda generación que llega a la vida cansada ya de heroísmo imperial. Falta la empresa auténticamente sentida, con ello la tensión, y sin tensión se afloja la disciplina que mantiene al hombre «en forma». Se cae en abandono, y el abandono es la cotidianeidad. Mas como se conservan ricas cualidades, comienza una extraña etapa en que el heroísmo y la genialidad, cesantes de grandes empeños, encrespan y aborrascan lo cotidiano. Villamediana quema su palacio por un motivo frívolo y todos los días se dan los nobles estocadas en gracia de las razones más rebuscadas, esos mismos nobles que no había manera de que saliesen de Madrid para «asistir al ejército de Estremoz», donde se estaba perdiendo Portugal.

No se vive ingenuamente. Por el contrario, la vida es retorcida y difícil merced a toda una serie de causas (por ejemplo, intervención torpe del Estado en demasiados menesteres, indecisión de las nuevas situaciones sociales -el noble mismo no sabe ya bien a qué tiene derecho ni correlativamente cuáles son su obligación y su papel porque el nuevo poder del Estado actúa ya ilimitado pero aún sin definirse; la Inquisición interviene hasta en asuntos de exportación de productos). Y esto se complica con que a esas dificultades reacciona el individuo con el maquiavelismo. Es la típica época de su reino. En lo público actúa declarada y universalmente la *ragione di stato* y en lo privado la técnica enrevesada de una como álgebra superior de la conducta que definen, teorematizan y propagan los incontables tratados de «prudencia» y «discreción», artes endemoniadamente complicadas que apenas coinciden con el manso sentido depositado hoy en ambas palabras. Gracián no es sino un género literario de la época, originado en Italia.

La «honra», por ejemplo, ha llegado a convertirse en un sistema tan intrincado y enrevesado de normas que no se puede apenas dar un paso sin tropezar con alguna o caer en el conflicto que ellas mismas entre sí suscitan con sus contraposiciones. La «honra» se ha vuelto una excrecencia o vegetación de exuberancia tropical que envuelve y llena la vida toda vaciándola de su serio contenido, el cual queda suplantado por el más enroscado de los formalismos. Ya a principios del siglo, Mateo Alemán cree forzoso dedicar los capítulos II, III y IV del Libro II, Primera parte, de su Guzmán a embestir contra toda aquella armazón artificiosa de la «honra». Se advierte bajo sus párrafos un hartazgo e irritación ante lo demasiado que se hablaba de «honra» y «honras».

Hay, pues, también un formalismo en la conducta diaria y no se puede imaginar a un Velázquez que se deja vivir sin más en los arrecifes de la Corte. No confundamos esto con su efectiva indolencia. Velázquez, como todos entonces, tiene que vivir alerta -el «*vivere cauto*» de que hablan los tratadistas italianos del maquiavelismo privado(44).

Para nuestra nación fue funesto todo este formalismo imperante porque desvió las mentes de su ejercicio normal que es, simplemente, hacerse cargo de lo que las cosas son.

La verdad es que España, aún esquilmada, aunque sin grandes generales, aunque apretada por tantos enemigos, hubiera podido no ser vencida en este siglo si hubiese habido un poco de pensamiento pragmático, capaz de ver los hechos, analizarlos y adoptar en vista de ello resoluciones algo congruentes. Esta mentalidad hubiese, sin más, suscitado un mínimum de laboriosidad, cuya

ausencia fue causa inmediata de que España no pudiese hacer frente a la situación.

Porque es oportuno recordar que por aquellos años comienza de verdad en Europa el trabajo como entusiasmo colectivo, y por primera vez hay una nación, Francia, que empieza a crear a fondo riqueza.

VII. [OBLITERACIÓN: EL SALÓN DEL PRADO] (45)

Es una pena, señores, que no haya tiempo para que revivamos lo que era España entonces o no haya por lo menos algún libro en que aquella realidad histórica esté aproximadamente descrita y definida. Mas, como dije el primer día, nuestra historia está casi por entero intacta. No ha sido ni siquiera entrevista.

En casos como estos advierto superlativamente, y siento irritación por ello, lo obesas que son las palabras, el tiempo que se gasta en pronunciarlas, y echo de menos que, como hay una taquigrafía o escritura abreviada, no haya una taquifonía, un hablar condensado y en extracto que permita a un alma, en el breve giro que forma una hora, verter sobre las almas afines toda la cosecha de sus pensamientos.

Solo puedo, pues, con unos cuantos rasgos dejar sugeridas algunas facciones de aquella época.

Es preciso decir, ante todo, que en torno a 1600 se produce en las naciones del continente europeo un fenómeno que es fundamental para entender su historia y que, por otra parte, tiene un carácter de perfecta normalidad. Que los historiadores, sin embargo, no lo hayan advertido o, por lo menos, debidamente destacado, se debe a que lo habitual en ellos es no advertir nada. Se trata de esto. Las sociedades que llamamos naciones europeas comenzaron a formarse en cuanto tales en el siglo XI por obra de la fusión entre estos tres elementos: el fondo de pueblos autóctonos -como los galos en Francia y los vagamente llamados pueblos celtibéricos en España-, la organización imperial romana y los invasores germánicos, todo ello bajo la presión -este factor no aparece nunca en los historiadores, salvo en nuestro admirable Asín y Palacios, con su verdadero rango-, bajo la presión del imperio árabe, que es política y culturalmente el verdadero protagonista de la historia occidental en estos siglos y que, por ello, debía ocupar el puesto central y ser el principio de la perspectiva desde la cual hay que construir la historia de esas centurias. La estolidez que representa no hacerlo ha impedido que, aun hoy, no se nos haya contado ni hecho ver con su prodigioso dramatismo los combates de todo orden -los menores fueron los bélicos-, la maravilla que fue el triunfo de la civilización cristiana y europea sobre la civilización muslímica, semítica y oriental. Pues bien, la formación de esas sociedades que son las naciones europeas llegó hacia 1600 a ese primer

estadio de maduración en el desarrollo de un organismo viviente que se llama obliteración. Me explicaré. Siendo este un sistema de partes corpóreas, solo llega a un primer estadio en que puede decirse que es ese tal organismo cuando sus partes están ya unidas y suturadas unas y otras de modo que constituye una unidad interna cerrada hacia el exterior. Un ser viviente es siempre un trozo del mundo que se cierra hacia dentro de sí mismo y forma así una intimidad oclusa, en cierto modo, hermética, frente al gran mundo exterior, un dentro, pues, separado del gran «fuera» que es el universo. Esta oclusión o cerramiento del organismo se llama en anatomía y fisiología obliteración. (La fontanela.) Pues bien, hacia 1600 se produce la obliteración de las naciones europeas continentales. En Inglaterra, por razón de su insularidad y de otras causas, sobreviene este fenómeno antes, y el haberse anticipado en esto es causa de una ley, también ignorada por los historiadores aunque es de sobra patente: ley según la cual es normal que en casi todos los órdenes de la vida histórica las islas británicas hayan precedido a las demás. Por supuesto que los historiadores ingleses ignoran esto tan concienzudamente como los demás, porque aunque son ingleses son, al fin y al cabo, historiadores.

España como Francia, en aquellas fechas, sienten por vez primera que son una nación, es decir, cada una un modo de ser hombre peculiar, propio y distinto. Este primer brote de la conciencia de nacionalidad es -me parece- hecho de tan enorme importancia que bien podía haber sido atendido. Quiere decir que el francés y el español empiezan a darse cuenta de que no son «el hombre en general», el hombre abstracto, sino un genuino y exclusivo estilo de humana existencia. Esto hace a cada pueblo volver su atención hacia dentro de sí mismo y ponerse a gozar de su propio ser y a paladear sus peculiares zumos. Por eso se cierra. Es lástima que no pueda yo ahora entretenerme en formular de qué manera precisa se cierra cada nación, porque cada una se cierra de modo distinto y definirlo es cosa que puede hacerse con muy suficiente rigor. Ese modo particular de cerrarse cada una decidió sus destinos hasta la fecha actual -fecha actual en que estamos asistiendo al fenómeno inverso. Qué sea lo inverso, lo vamos a dejar. Baste decir que la evolución de esas sociedades con estricto carácter nacional, hecho social que solo se ha dado en Occidente, ha pasado por cuatro momentos: i.°, su germinación o formación desde el siglo XI a 1600; 2.^{0}, su actuación normal de 1600 a 1800; 3.ª, su siglo de hipertensión arterial -y esto es signo conocido de una cierta edad-, 1800 a 1920, la era en que las naciones no solo son naciones, sino que se embalan en nacionalismo; el ismo es la hipertensión. En fin, 4.ª, la forma de vida X que es la que ahora comienza y que no quiero declarar, a fin de que quede algo que decir en el verano que viene.

Ello es que hacia 1600 empezamos a ver que los hombres de cada nación hablan de «;nuestros poetas, nuestros pintores, nuestros capitanes, nuestros teólogos, nuestros hombres de Estado». Y se comparan con orgullo a los de fronteras allá o se les califica de superiores a los otros, aun sin compararlos a los otros y hasta sin conocer a los otros, como va a pasar en España.

Este volverse la atención de espaldas al resto del mundo y fijarse solo en lo interior, este vivir de lo de dentro fue fatal para un pueblo como el español, que regía un vastísimo imperio en ambos mundos, combatido por todos en numerosos frentes. Y en efecto, en tiempos de Felipe III habían empezado ya los españoles a desinteresarse de su imperio. La cosa se puede probar rigorosamente y sencillamente confrontando la conducta de los nobles de linaje o de cancillería llamados a ocupar los puestos de mando en las cien brechas del imperio, en 1570 y 1590. No hablemos de 1640, en pleno reinado de Felipe IV, en plena pincelada de Diego Velázquez. Esa torsión del interés hacia lo íntimo de la nación fue una de las causas que desinteresaron a los nobles de la ingente periferia del orbe español. Pero hubo otras dos: una, extrañísima, que se produce a cierta hora en cada pueblo que ha mandado en el mundo y que hoy presenciamos en Inglaterra: el cansancio de mandar, la desilusión de la hegemonía y la preponderancia. La otra causa -la tercera- que distrae del gobierno del mundo a los españoles es -quién lo diría- la Corte, la vida cortesana. El reinado de Felipe IV significa en España el estreno con todo -como se dice en jerga teatral- de una vida de Corte estable, adscrita definitivamente a una ciudad. La villa de Madrid, inmenso aldeón manchego, transustanciada en Corte va a contribuir muy grave y concretamente a la destrucción del imperio español. ¿Por qué? Por lo pronto -y es lo único que voy a formular-, por la delicia que fue esos años la vida de Madrid, estrenando la primera vida de ciudad Corte que había habido en España. Sorprenderá a ustedes esto y comenzarán por no creerlo. Pero yo, a mi vez, comienzo por referirme a lo más fuerte y preciso, a la orden de Felipe IV en 1646 en que ordena a los corregidores de Madrid que arrojen violentamente de la Corte a los nobles para que asistan al ejército de Estremoz, en la línea de Portugal, porque la corona de España estaba perdiendo a Portugal y no había manera de que los nobles de España acudiesen a la guerra, por la sencilla razón, cien veces comprobable en el detalle, de que no se sentían capaces de renunciar a las delicias de Madrid, a las delicias del Prado.

El Prado -el Prado de San Jerónimo, porque había otros más allá-, paseo o más bien soto formado con la pradería del convento de los Jerónimos, aún hoy existente, y el magnífico jardín o vergel que tenía el duque de Lerma donde hoy está el Banco de España y el palacio de Villahermosa -llamado de Squilacce- era

el trigémino de la vida deleitable en la villa y Corte.

De la comedia del fraile Tirso de Molina, Don Gil, nos llega dulcemente lejana, infinitamente expresiva esta canción popular de seguidilla:

> Alamicos del Prado, fuentes del duque,
> despertad a mi niña porque me escuche.

Madrid era entonces una fiesta permanente, porque todo era fiesta o, lo que es igual, todo se metamorfoseaba en fiesta, en absoluta fiesta: la función religiosa lo mismo que la procesión. En mi libro sobre Velázquez me detendré en hacer ver lo que era entonces el culto religioso y lo que era entonces una procesión. Es un perfecto tomar el rábano por las hojas y desconocer radicalmente la forma de vida española entonces, es decir, la realidad histórica que se trata de entender, asombrarse y escrupulizarse por las cosas «non sanctas» que en la iglesia acontecían. Claro que acontecían, claro que eran no santas. Pero no por eso eran irreligiosas. Aquel catolicismo, precisamente porque se sentía seguro de sí mismo, precisamente porque era una forma integral de vida, se daba el lujo, que era un deber y, a la vez, su acierto admirable frente al protestantismo -como vio muy bien Nietzsche-, de embarcar dentro de él la vida entera del hombre con su virtud y su vicio, con su perfección y su caída. Lo malo empezó cuando el catolicismo comenzó a dejar que pasasen cosas fuera de él, que una parte de la vida avanzase ajena y forastera a su recinto. Una Iglesia, cuando lo es de verdad, es la eterna arca de Noé, donde van juntos el santo y el futuro beodo y el universo todo, navegando sosegadamente de conserva hacia Dios.

Siento verme obligado a decir que el centro vivaz y humanísimo de la vida social madrileña -de aquella deliciosa vida- no eran las señoras de la nobleza, sino las comediantas y las mujeres de la clase media educadas por estas, tales las amigas de Lope de Vega y, en general, los geniales duendecillos del tiempo, que dondequiera aparecían, como chispas eléctricas, como fuegos de San Telmo, ardientes, ocurrentes, inquietos -en suma, las tapadas. Es tema en que no quiero entrar porque está aún más intacto que los otros, como lo están cuantos se refieren a la historia de la mujer española. Si empiezo a hablar de la tapada no va a haber manera de taponarme la boca y vamos a estar hablando de ella sin parar hasta las próximas Carnestolendas.

Pues bien, el contorno humano que a Velázquez rodea y en que de por vida

estuvo sumergido se llama «la España de Felipe IV» y esta España de Felipe IV, yendo como tenemos que ir en precipitada carrera, puede condensarse en estos vocablos que deberían ser títulos de otros tantos estudios: cansancio de mandar en el mundo, ansia de goces cortesanos, existencia alucinada y alucinante de espaldas a toda realidad, geniales comediantas, tapadas traviesas, poesía retórica, formalismo vital...

TEMAS VELAZQUINOS

Tintoretto quiere dar la ilusión de la profundidad. Velázquez, no. En nada se ve mejor la interpretación errónea que este ha sufrido. Tómense casos bastante extremos: el ecuestre del conde-duque, el de Baltasar Carlos. La figura entra o sale del lienzo en diagonal de penetración. Es el medio más clásico de Tintoretto para forzarnos a vivir lo profundo. Pero en Velázquez ese efecto ilusionista queda reducido a lo justo para «representar» la tercera dimensión, mas no para dar la ilusión de ella. Sigue triunfando el plano que es el cuadro y en él, ironizada en él -es decir, *in modo ponendo tollens*-, la profundidad. Es exactamente lo mismo que hace con el volumen. Es el estar sin estar.

Los paisajes de Rubens con sus rayos de sol en claros del último término son profundos. No se parecen nada a los de Velázquez.

Los fondos de Velázquez no son propiamente paisajes, sino formalmente fondos. Las formas, valores cromáticos, etc., están esquematizados casi excesivamente para no entrar en emulación con las figuras. Son, pues, meros telones de fondo y no espacios, no ámbitos. Tienen un papel meramente funcional para el retrato: son contraste de la figura o aparejo de formas con el fin principal de monumentalizar la figura (sobre todo en las ecuestres) y amenizar el conjunto. Los paisajes de la Villa Médicis son inesperadamente poco profundos, a pesar de que uno de ellos, al buscar con sus arcos los escapes, hubiera impuesto lo contrario.

Digo que aquellos dos retratos son un caso extremo porque son os únicos casos de figuras que están oblicuas al plano; es decir, que penetran del primer plano a los interiores -característico de Tintoretto. Greco, Rubens, manieristas.

En general, pienso que convendría revisar lo que suele repetirse sobre la espaciosidad en los cuadros de nuestro pintor.

*** * ***

Cuando se compara el arte del XVII**, y** especialmente la idea de Velázquez, con lo que fue para Miguel Ángel **y** Rafael, se percibe la enorme disminución de sus pretensiones. En Miguel Ángel es escultura y pintura -como la música en Wagner- la disciplina superior humana: el arte plástico quiere serlo todo o por lo

menos imperar sobre todo -es ciencia, es religión, es suprema revelación de los destinos humanos. En las bóvedas de la Sixtina hace Miguel Ángel retumbar el trueno eterno de lo eterno y trascendente. Frente a esto el arte del XVII no es sino... arte, modesta ocupación humana, mueble cotidiano, distracción, documento.

Entre la pintura de cúpulas (como en Corregio; v. Dovràck, láminas 34-35) y el cuadro de Velázquez, la distancia de función de la pintura es radical. Allí ornamentación -aquí un tête-à-tête del espectador con el lienzo. Una pintura de cúpula no está hecha para mirarla de verdad, en su detalle. Razones fisiológicas se oponen a ello: tortícolis, mareo, pérdida de equilibrio. Esa pintura es como un discurso de mitin -para ser oído como burundun burundun, no para ser entendido.

Pero algo aún más hondo: esa pintura es «decorativa» porque se incorpora a la arquitectura y esta incorporación es tanto mayor cuando la pintura, como en estas cúpulas, anula la arquitectura insertando en ella espacios imaginarios. El cuadro, el propio y puro cuadro de caballete, por el contrario, reclama el muro para pender de él como tal muro y sin pretender incorporarse a él ni menos anularlo, sino ser un área nueva respecto al muro, una nueva superficie que nada tiene que ver con él.

*** * ***

El careo del espectador con el cuadro produce a veces ante los de Velázquez, por ejemplo, ante sus retratos de enanos, un efecto azorante. Porque en algún instante casi llegamos a dudar de si somos nosotros quienes miramos la figura o si no es más bien la figura quien nos está observando a nosotros. Las causas de ello están en toda la manera de pintar velazqueña, pero aíslo aquí solo dos que son rápidas de enunciar. La renuncia a todo manierismo trae consigo que el pintor esté ausente del cuadro. La *maniera*, el «estilismo» es un gesto personal y donde se halla, está presente el sujeto cuyo es el gesto. Velázquez nos deja solos con sus personajes para que nos las arreglemos con ellos como podamos.

La otra causa es de pura técnica en la perspectiva. Ya Curtís notó que el punto de vista de Velázquez al pintar sus figuras -sobre todo sus retratos, pero también sus composiciones- es rarísimo: es de arriba abajo. El ojo del pintor está dominando un poco las figuras que, por esto, aparecen: primero, como sumergidas en el cuadro; segundo, dominando ellas a su vez un poco al

contemplador. Esto sea dicho al paso, contribuye a su aspecto aéreo. Es como si se viera algo de su detrás.

* * *

En Velázquez, la pintura se libera, por fin, radicalmente de la escultura, que desde Giotto se había tragado y protuberizaba los cuadros, dando a toda la hinchazón del volumen, la plasticidad. No sé si se ha advertido que la técnica de Giotto -por ejemplo, Adoración de los Reyes- parece indicar como si hubiese aprendido a dibujar copiando bajorrelieves. Venecia hubiera libertado antes a la pintura, pero tropezó con la roca gigantesca de Miguel Ángel, que inyecta más dosis aún de escultura en el cuadro. La plasticidad, el volumen procede de la visión próxima. Velázquez hace triunfar la visión lejana que hace a la figura incorpórea y en este sentido plana -plana, no como una superficie, sino como un fantasma.

* * *

Importa mucho hacer ver que Velázquez apenas llega a Madrid -es decir, a los veintiún años- abandona la disciplina caravaggista de su adolescencia para tomar una dirección en todos sentidos opuesta. Más aún: mientras todo el siglo, lo mismo en Italia que en los Países Bajos, prosigue inscrito en unas u otras dimensiones de Caravaggio, es él el único que descubre otro continente al cual, la verdad es que nadie le seguirá hasta bien dentro del siglo XIX. Hay, pues, que verlo desde luego frente a Caravaggio, y lo que interesa más, frente a Ribalta, Zurbarán y Ribera.

Lo decisivo, lo profundamente nuevo es la descorporización, la espectralización del objeto.

Como el maestro italiano, los tres españoles siguen agarrados al cuerpo: por eso funden las tintas, empastan, pulen. Sus figuras son corpóreas, compactas y, en este sentido, pesadas. Velázquez comienza: Primero: Por reducir radicalmente lo que del objeto transcribe; es una abreviatura de sus valores cromáticos. Segundo: Reduce al extremo el modelado. Las manchas no se juntan, y al no juntarse es indecisa su mutua relación espacial -que es lo visual frente a lo táctil. El tacto es inequívoco -procede por continuidades. Tercero: Apenas pone pasta -

es casi «acuarela». De aquí sus dosis de «sequedad». Si a la precisión de su color añadiese la modelación, sería terrible, pesadísimo y asqueroso su «realismo». Pero el arte de Velázquez es la gran paradoja: idealiza la realidad misma, desde ella misma, simplemente por convertirla en puro vocabulario de color, de relaciones de color -no de forma-, es decir, ni línea ni modelado. Qué sea esta pesadez, puede verse en algunas de sus primeras obras: en la Adoración, en algunos de los bodegones, en el Retrato de desconocido, del Prado.

La pintura de Velázquez -desde que llega a su propia manera- ha sido llamada pintura plana. La denominación puede valer en cuanto se denuncia con ella el abandono de la preocupación por reproducir el «relieve», el «bulto», la «rotundidad» -esto es, el volumen lleno. Pero por otro lado es absurda. Con ese nombre habría que denominar la pintura bizantina o la china, Gauguin o Matisse. Al evitar el bulto Velázquez no convierte el cuadro en un plano, sino en un hueco, en una profundidad. Por eso, cada figura no es, en rigor, plana, sin ser, por ello, de bulto. Cada elemento de ella está en su lugar de profundidad. Solo esto explica que evitando el bulto tenga, sin embargo, tercera dimensión -es tercera dimensión hacia dentro del cuadro. O dicho de otro modo, el Mundo no es un bulto, sino un hueco -un hueco dentro del cual hay bultos. Pero al hallarse estos en aquel participan de su oquedad. En puros ingredientes visuales, todo cuerpo es a la vez hueco y bulto por estar en un lugar del gran hueco, ser elemento de este.

*** * ***

El pintor crea su fauna, suscita un pueblo aparte. Y como es un pueblo, habla un lenguaje peculiar.

Nadie es gran pintor si no es un idioma. Por eso un grande artista no se entiende con nadie. ¿Cómo se va a entender si su misión es ser otro lenguaje? Por eso la historia de las artes es la torre de Babel. No se entienden entre sí -se excluyen. El gran artista edifica en torno a sí su propia soledad y se asfixia dentro. Tal es su destino.

Pero pasamos junto a unos hombres que hablan chistando y decimos: son chinos. Y pasamos junto a un muro desde el cual nos llegan ciertas insinuaciones, y decimos: se oye Velázquez. Por lo mismo que este reduce al extremo la estilización y se adscribe tanto al objeto, sería de sumo interés el ensayo de definir con rigor la especie zoológica que constituyen sus figuras.

* * *

No vemos con precisión cómo era la fama de Velázquez dentro y fuera de España en su tiempo. Como no podía menos, sorprende a la mente de entonces la inaudita capacidad que Velázquez manifiesta para copiar lo que se ve -pero no saben en qué región del Arte y menos aún en qué rango situar esa producción. Faltaba en la mente de la época el alvéolo, el «marco» donde colocar un artista como Velázquez, y por eso la sorpresa admirativa ante sus obras no puede terminar en una apoteosis, en una fama precisa y sólida. Es un extemporáneo.

* * *

El autor de Noticias de Madrid desde el año de 1636 gasta el de 1638, dice (ed. Rodríguez Villa):

«A Diego Velázquez han hecho ayuda de guardarropa de S. M., que tira a querer ser un día ayuda de cámara y ponerse un hábito a ejemplo de Tiziano. (46)

Esta noticia tiene suma importancia. En primer lugar, la profecía es egregia, lo que revela que el autor -como en toda su obra se evidencia- era muy inteligente.

Segundo: Que no son mercedes dadas al buen tuntún, sino que son un *cursus honorum*, la carrera de noble.

Tercero: Que el autor está ya alerta y en la pista de que Velázquez lo que quiere es ser noble.

INTRODUCCIÓN A VELÁZQUEZ.-1954[(47)]

I. [Introducción general]

La fama de Velázquez

No es fácil hablar hoy de obras de arte que pertenecen al pasado. Vivimos en una época que es una noche del arte. Arte, en su sentido más estricto, es siempre un arte actual. Su actualidad vivifica el pasado descubriendo en él formas afines y formas contrapuestas. De este modo el pasado no nos es indiferente, sino que queda, en cierta manera, todo él actualizado. Mas viviendo sumergidos en la noche del arte todo el pasado artístico nos parece algo lejano, inerte. No nos afecta. No hallamos en él amigos ni enemigos.

En el caso de Velázquez, esta desfavorable situación se acentúa por causas especiales. Yo diría que es el presente el momento más inadecuado para hablar de Velázquez porque su obra ha entrado recientemente en la zona de menos favorable visibilidad. Esta suele ser para todo artista la etapa que sigue inmediatamente a la hora de su mayor brillo. El brillo plenario de Velázquez dura de 1880 a 1920. Sorprenderá que figura tan ingente de la historia de la pintura haya permanecido tan breve tiempo en el cenit. La sorpresa es justificada pero pertenece a la verdad del caso que es, en efecto, una verdad sorprendente.

Me refiero con ello, sobre todo, a la fama de Velázquez que, habiendo sido siempre una fama de gran formato, ha presentado siempre -salvo durante esa breve etapa- caracteres anómalos. La cosa sería archiconocida y trivial si se hubiera considerado oportuno estudiar la historia de la fama de los artistas. La de cada uno posee fisonomía peculiar. No solo crece y decrece con una u otra frecuencia y en períodos de uno u otro largo, sino que, sea cualquiera el tamaño, ostenta un perfil propio. Compárese, por ejemplo, la de Velázquez con la de Rafael. Era este aún un mozalbete cuando su triunfo logró ensombrecer la figura de Miguel Ángel, que es cuanto hay que decir. Y como Italia era, por excelencia, el país del arte, el triunfo allí obtenido irradiaba de modo fulminante sobre toda Europa. Pero lo más extraordinario de su fama es que ha perdurado sin obnubilación hasta el último tercio del siglo XIX. Solo entonces pierde gran parte de su brillo y deja pasar ante ella la de otros pintores. Tenemos, pues, en el caso de Rafael una fama inmediata, compacta, universal y continua.

Veamos la fama de Velázquez. A primera vista es no menos pronta y subitánea. A los veintitrés años, recién llegado a Madrid en un segundo viaje, es

nombrado pintor del rey. En el pequeño mundo artístico de España esto fue como un estallido. De golpe aparecía delante de todos los pintores españoles o extranjeros actuantes en España. Sin embargo, esta fama no transita las fronteras de España. Además, tiene un vicio de origen. No era debida a la presencia de sus obras. Los sevillanos habían visto sus primeros ensayos de adolescente, pero en Madrid solo pudieron contemplar lo que iba haciendo las contadas personas que tenían entrada en Palacio. La nombradla repentina del joven Velázquez fue un hecho oficial más bien que artístico, y, como suele lo oficial, desnutrido del entusiasmo directo que los gustadores del arte hubieran podido sentir por sus obras si hubiesen podido verlas. Esta desnutrición oficial de su fama va a afectar durante siglos la historia de esta. Más aún: la causa de esa desnutrición se perpetuó durante casi dos siglos. No se ha subrayado debidamente la importancia que en la figura histórica de Velázquez ha tenido el hecho anormal, pienso que tal vez único, de que su obra, hasta hace una centuria, no ha estado nunca a la vista de las gentes, sino que permaneció recóndita en las estancias de Palacio. Cuando pintó el retrato ecuestre de Felipe IV que está en el Prado, se hizo con él algo extraordinario: exponerlo en las gradas de San Felipe para que lo viera todo el mundo. ¿No demuestra esto que el pintor mismo y el rey se daban cuenta de la arcana existencia que los cuadros de aquel llevaban en el confinado ambiente palatino? Los demás pintores habían llenado las iglesias con sus cuadros y las iglesias eran como un museo infinito. Cuando en 1629 hace su primer viaje a Italia es allí completamente un desconocido. Pero interesa, desde este punto de vista -la fama-, su segundo viaje veinte años después, cuando ya había pintado la mayor parte de su obra. Esta vez se le recibe con gran atención, y las cancillerías toman sus medidas para que sea tratado con el rango debido. Pero nada de esto se refiere a su pintura de la que nadie sabe nada, sino a su persona como amigo íntimo del rey Felipe IV. De tal modo debió ser así la cosa que su comportamiento en Roma no se explica más que suponiendo en él, de sólito tan tranquilo, un movimiento de irritación ante el desconocimiento de su arte entre los italianos. Velázquez, en efecto, hace una «chulada» que aun en un artista novel y agresivo nos produciría sorpresa y que contrasta con todo el resto de su conducta a lo largo de toda su vida. Apenas llega a Roma pinta un retrato de su criado, el «moro» Pareja, y ordena a este que vaya con el cuadro a las casas de algunos nobles y de algunos artistas para que vean juntos el modelo y la imagen. De este retrato dice Palomino que fue pintado con cañas largas. Con esto se indica su factura desenvuelta de estilo novísimo. El retrato de Pareja fue expuesto en el Panteón. En esta etapa pinta el retrato del papa Inocencio X, el de su cuñada y los de otros magnates pertenecientes a la Corte pontificia. Pintó mucho en esta segunda visita de Italia si se tiene en cuenta que, descontando el

tiempo empleado en viajes y desplazamientos, permaneció allí bien poco más de un año. Sin embargo, dudo mucho que se pueda comprobar efecto alguno producido en el arte de Italia por aquellas obras, entre las cuales está nada menos que el retrato de Inocencio X. Apenas se habla de Velázquez. Al menos, todo lo que ha llegado a nosotros se reduce a unos cuantos versos de Boschini en su Carta del navegar pintoresco, donde se manifiesta una inesperada insistencia en presentar su figura personal como la de un «gran señor», una autorévole persona, y se nos transmiten unas palabras suyas, según las cuales la pintura para él es Tiziano y no Rafael. Adviértase que por aquellos años el grande arte italiano estaba en liquidación. No había grandes figuras y había sonado el «sálvese quien pueda». El fervor público por la pintura era, no obstante, mayor que nunca y esto explica que, a falta de mayores perfecciones, pudiera vivir como un príncipe Salvator Rosa, que pintaba chafarrinones. ¿Cómo es que la obra de Velázquez, realizada en Italia, no tuviese fuerza alguna de impacto sobre los artistas indígenas? El caso es que, aparte el intento que unos cuantos hacían por salvarse volviendo a Rafael, el tipo vigente de la pintura italiana era el mismo que a comienzos del siglo sirvió de punto de partida a Velázquez. No se trataba, pues, de un estilo que fuese antagónico del predominante, hasta el punto de que algunos retratos hechos entonces o poco después por artistas italianos han sido durante mucho tiempo atribuidos a Velázquez.

El segundo viaje de este no contribuyó, pues, a modificar los caracteres de su fama. Esta siguió siendo sorda y asténica. Merecería la pena que alguien hiciese el esfuerzo de estudiar muy al detalle las huellas de Velázquez en Italia durante su estancia allí y en la generación siguiente de pintores, porque no debe considerarse como cosa que va de suyo y no ha menester explicación, la impermeabilidad de aquel público y aquellos artistas para las creaciones de nuestro pintor ejecutadas en el país mismo. Mientras ese estudio que postulo no exista, la única explicación de tan extraño fenómeno que viene a la mente es haber pintado Velázquez en Italia solo retratos. Ahora bien, la pintura de retratos no bastó nunca para fundar una fama de primera magnitud hasta fines del siglo XVIII en Inglaterra. De allí y entonces, ganó el continente. Goya llegó a tiempo para beneficiar ya de este cambio en la valoración del arte del retrato.

Durante casi entero el siglo XVIII los españoles vuelven a no saber pintar y la península recibe una nueva inundación de pintores italianos a que pronto acompañaron los franceses. Estos artistas eran, en su mayor parte, mediocres, pero conviene no escatimar el reconocimiento de que aquí vinieron, traídos por los reyes, los dos pintores más importantes del tiempo: Tiépolo, que fue el genio póstumo de una gran tradición, y el tudesco Mengs, que era todo lo contrario de

un genio, a saber: un magnífico pedagogo del arte. Estas influencias tan opuestas a la manera de Velázquez traen consigo que su fama vuelva a hacerse subterránea. Se sigue, de cuando en cuando, hablando de él como de un gran pintor que no es ninguno de los grandes pintores. Cuando se quiere definir el extraño aspecto que ha tenido hasta el último tercio del siglo pasado la fama de Velázquez hay que recurrir a expresiones de cariz paradójico como la anterior. Buen ejemplo de ello es lo que dice el gran magister de la pintura en el último tercio del siglo XVIII, Mengs. En su descripción de los cuadros que había en Palacio se ocupa, como no podía menos, de la obra entera de Velázquez y hablando de Las Meninas, el cuadro entonces más famoso de nuestro pintor, dice: «Siendo ya tan conocida la obra por su excelencia, no tengo que decir sino que con ella se puede convencer que el efecto que causa la imitación del Natural es el que suele contentar a toda clase de gentes, particularmente donde no se hace el principal aprecio de la Belleza.» Los lógicos llaman a esto el modo *ponendo tollens*, en que se afirma algo para, a la vez, negarlo. Velázquez es excelente, pero lo es de una manera de arte que no es excelente, sino baja y trivial. En esta frase de Mengs aparece oficialmente formulada la contraposición entre el natural y la belleza que nos da la clave para entender la intención artística de Velázquez.

A fines del siglo XVIII se produce en Inglaterra un inesperado brote de buena pintura, pero esta pintura no se parece a la gran tradición de la italiana. No es arte en el sentido de la belleza. Es retrato y es paisaje. Procede de los flamencos y holandeses. Estos ingleses descubren a Velázquez, a un nuevo Velázquez que van a llamar «el pintor de los pintores». Por su parte Goya, que por influencia recibida y por genial coincidencia marcha con los ingleses, situará a Velázquez junto a Rembrandt. No creo, sin embargo, que el fervor de Goya por Velázquez contribuyese apreciablemente a la ascensión progresiva que desde este momento va a gozar la fama del autor de Las Meninas. Los juicios de Goya no tuvieron autoridad en su tiempo y, en todo caso, no transcendían de grupos dispersos en la sociedad española. Velázquez debe a los ingleses su rango de pintor máximo. En 1870 los impresionistas franceses, los pintores del «aire libre», a su vez influidos por los ingleses, elevaron hasta el cenit la fama de nuestro pintor. Mas también aconteció lo inverso. Hacia 1920 el impresionismo declina y con él el triunfo de Velázquez.

Su rebelión contra la belleza

Velázquez nace en Sevilla el año 1599. Las fechas históricas no son números de una cronología abstracta. Son nombres que designan la forma de vida predominante en una determinada sociedad. Nacer en 1599 y en Sevilla significa encontrarse con una cierta figura a que han llegado las cosas humanas dentro del área informada por la civilización europea. El individuo recibe en sí esa figura de la vida colectiva que preexistía a su nacimiento. Podrá aceptarla o, por el contrario, revolverse contra ella, pero en uno u otro caso la lleva dentro, forma parte de su persona. Esto se comprueba con ejemplar claridad en el caso del artista. Tiene este que partir -quiera o no- de la situación en que el arte se encuentra cuando él va a comenzar su labor, y esa situación es el resultado de las experiencias artísticas acumuladas durante siglos. Sin duda, la obra de arte es creación, es innovación, es libertad. Pero todo esto lo es dentro de un horizonte acotado por lo que el arte ha sido hasta aquel momento.

Hasta fines del siglo XVIII la pintura española fue, como la francesa o la alemana, una provincia del inmenso continente pictórico que era la pintura italiana. Solo la pintura flamenca tuvo un origen independiente que influyó, sobre todo técnicamente, en el arte italiano para ser muy pronto incorporada a este. La unidad de la pintura en Occidente es uno de los grandes hechos que hacen manifiesta la unidad de la cultura europea. En España la pintura había sido hasta 1600 no solo provincial, sino provinciana. En periódicas pulsaciones recibía las fórmulas flamencas e italianas que interpretaba casi siempre con tosquedad. Cuando Rubens visita por primera vez España le sorprende la rudeza de sus artistas. Poco antes de nacer Velázquez la mayor parte de los pintores que había en Sevilla eran extranjeros. Pero he aquí que, de pronto, en el espacio de diez años van a nacer los cuatro grandes pintores españoles anteriores a Goya: Ribera en 1591, Zurbarán en 1598, Alonso Cano en 1601. Esta súbita concentración cronológica de grandes figuras en un país que no las había tenido antes constituye un tema sugestivo para los cultivadores de una historia analítica. Aquí solo urge hacer notar que el interés por la pintura, bastante escaso hasta 1550, había ido extendiéndose e intensificándose durante la segunda mitad del siglo en todas las clases superiores de la península. Puede decirse que en los comienzos del siglo XVII existe en España un público relativamente numeroso de personas que entienden de arte, que inician colecciones privadas, que en sus viajes oficiales a Italia procuran hacerse de buenos cuadros. Palomino, el biógrafo de Velázquez que escribe unos veinte años después de muerto nuestro pintor, pero que aprovecha los datos sobre su vida y obra que le proporcionó don Juan de Alfaro, discípulo de don Diego y persona de toda distinción, no deja de decirnos que llegaban a Sevilla muchos cuadros italianos de la época.

Esta biografía es excelente y, bien atendida, responde a muchas preguntas que el biógrafo actual del gran pintor no tiene más remedio que hacerse.

Sevilla, capital del imperio colonial español, era entonces la ciudad más rica económicamente de la península y, a la vez, la más vivaz en arte y letras. Bartolomé José Gallardo hace constar que en ella se sabía mucho más que en Madrid. Los muchachos contemporáneos de Velázquez estaban atentos a las novedades que llegaban de Italia. Ahora bien, la pintura italiana había experimentado poco antes la última gran conmoción de su historia -la aparición de Caravaggio. La influencia de este atrabiliario artista fue fulminante y universal durante el último tercio del siglo XVI. Todos los artistas italianos, incluso los que se hallaban muy avanzados en la carrera artística, se hicieron caravaggistas, por lo menos temporalmente. Gran número de flamencos siguió el mismo camino y los franceses mejores fueron sus más fervientes discípulos. Tan extraordinarios efectos no pueden explicarse por motivos accidentales y secundarios, sino que tienen su causa en lo más interno de la evolución pictórica italiana.

Si contemplamos la evolución del arte fijándonos en su estrato básico nos aparece como la lucha ininterrumpida de dos clases de elementos que componen la obra. En todo cuadro aparecen representados objetos, es decir, que en él reconocemos cosas y personas merced a que las formas de estas cosas y personas han sido más o menos aproximadamente reproducidas. Llamaremos a estas «formas naturales u objetivas». Pero en el cuadro hay además otras formas: las que el pintor ha impuesto a las formas objetivas al ordenarlas y representarlas en el fresco o lienzo. Ya el agrupamiento de las figuras -cosas o personas- se hace según líneas arquitectónicas más o menos geométricas. A estas formas que no son las de los objetos, sino que a ellas son sometidos estos, llamaremos «formas artísticas». Al no ser formas de cosas, sino puras formas vacías, debemos considerarlas como «formas formales». Con lo que logramos esta ecuación: todo cuadro es la combinación de una representación y un formalismo. El formalismo es el estilo.

En la pintura italiana, después de los ensayos iniciales, comienzan a predominar los formalismos o formas artísticas sobre las formas objetivas, es decir, que en el cuadro aparece el objeto deformado, de suerte que es, en rigor, un objeto distinto del real, un objeto nuevo que no existe en la naturaleza y que es invención del artista. El objeto así transformado produce una peculiar complacencia. Parece como si en su nueva figura estilizada se presentase siendo como «debía ser» o, dicho de otro modo, en su perfección. Hay, por lo visto, en

el hombre un fondo secreto de deseos respecto a la forma de las cosas. No se sabe por qué, preferiría que fuesen de otra manera que como en realidad son. La realidad le parece siempre insatisfactoria. De aquí que se sienta feliz cuando el artista le pone delante objetos que coinciden con sus deseos. Esto es lo que se llama Belleza. El arte italiano fue durante tres siglos una constante fabricación de Belleza. El mundo de las cosas bellas es otro mundo que el real, y el hombre, al contemplarlo, se siente fuera de este mundo, extáticamente transportado al otro. El placer de lo bello es un sentimiento místico, como todo lo que nos pone en presencia de lo trascendente.

Este proceso de «embellecimiento» de las cosas que fue el arte italiano se vio obligado a reducir cada vez más la representación fidedigna de los objetos reales y a sustituir con intensidad progresiva sus formas efectivas por formas estilizadas. De aquí el triunfo del manierismo o estilismo. Pero esta operación sustitutiva tiene un inconveniente: el objeto real de que se partió para la estilización va desapareciendo y en su lugar quedan casi aisladas y como sustantivadas las formas vacías, las puras formas artísticas o bellas. Entonces se produce un fenómeno sumamente curioso. Las formas bellas pierden su eficacia y su valor porque su misión había sido llevar el objeto real a su «perfección», a su «belleza». Mas esto implica que el objeto sigue siendo el mismo bajo las nuevas formas. Si el arte se aleja demasiado de él, si quedan de él solo vagos elementos apenas recognoscibles, la operación mágica de «embellecerlo» fracasa y el arte convertido en puro estilismo se desnutre, se convierte en un esquema sin materia. Sobreviene entonces en artistas y público un sorprendente cansancio de la Belleza y girando sobre sí mismo ciento ochenta grados se vuelve de nuevo hacia el objeto real. Esto es lo que ha sido llamado «naturalismo».

La pintura italiana había hasta entonces caminado en continuo cambio, pero sin que el cambio tuviese nunca un carácter revolucionario. Caravaggio representa la primera y única revolución. Pero es un error resumir su actitud revolucionaria en la calificación de «naturalismo». ¿Qué pareció a sus contemporáneos y qué hay de efectivamente revolucionario en Caravaggio? Comenzó pintando lo que en España se llamó bodegones y en Italia «bambochadas». Con estos nombres se quiere indicar que el lugar de la escena es una taberna, figón o cocina y que los personajes representados ni son santos o escenas bíblicas, ni dioses o figuras mitológicas -la mitología, religión de los antiguos, representa en estos tiempos algo así como una para-religión-, ni son tampoco príncipes. Son gentes de condición vulgar o resueltamente ínfima. Caravaggio, hijo de un albañil, hace entrar la plebe en el cuadro y esto produjo una impresión aterradora, de motín popular -que trastornaba a la vez el orden

pictórico, en lo que se refiere a los temas, y el orden social. La innovación, pues, no consiste por lo pronto en un nuevo modo de pintar, sino en una modificación radical del tema. En la obra de Caravaggio continúan vivaces los principios del arte italiano. Sigue procurándose el volumen de las figuras, es decir, perdura la acusación de los valores táctiles. Se sigue buscando la Belleza **y** esto trae consigo que se evite la individualización. Eso que se llama Belleza, es, desde Grecia, algo abstracto y genérico. Es lo contrario del retrato. En rigor, hay en Caravaggio solo un componente del cuadro que está tratado en el sentido del naturalismo y que fue su grande innovación: la luz. El objeto sigue siendo «ideal», como en toda la tradición italiana, pero la luz deja de ser un elemento con que se obtiene el claroscuro que modela las figuras, para convertirse en un objeto que es pintado según su realidad. En vez de derramar sobre el cuadro una luz convencional, como se había hecho hasta entonces, Caravaggio se decidió a copiar una iluminación real, si bien escogiendo combinaciones de luz artificialmente preparadas: luz de cueva, en que un rayo alumbra violentamente una porción de la figura, quedando el resto de ella en negra tiniebla. Es, pues, también por esta razón, una luz estupefaciente, patética, dramática; pero, al fin y al cabo, luz real, luz copiada y no imaginaria. Esta es la luz de los bodegones que pinta Velázquez en su adolescencia, es la luz de El aguador de Sevilla.

Velázquez, como otros muchachos sevillanos de su generación, comienza pintando bodegones al modo de Caravaggio, si bien acentuando aún más la vileza de los personajes y de la situación y reproduciendo desde luego mucho más la individualidad de los objetos. El cántaro de El aguador no es un cántaro genérico, sino el retrato de un determinado cántaro.

Es sorprendente la claridad con que desde su adolescencia ve Velázquez el sentido que para él va a tener la pintura. Como fue un hombre que no gesticuló nunca, que fue un gran silencioso, que supo vivir sin aventuras ni convulsiones, tendemos a olvidar la consciencia revolucionaria de su inspiración. Por eso conviene reproducir lo que Palomino dice sobre esta primera etapa de su vida, después de describir los bodegones pintados en Sevilla: «A este tono eran todas las cosas que hacía en aquel tiempo nuestro Velázquez, por diferenciarse de todos y seguir nuevo rumbo; conociendo que le habían cogido el barlovento el Tiziano, Alberto, Rafael y otros y que estaba más viva la fama cuando muertos ellos, valióse de su caprichosa inventiva, dando en pintar cosas rústicas a lo valentón, con luces y colores extraños. Objetáronle algunos el no pintar con suavidad y hermosura asuntos de más seriedad, en que podía emular a Rafael de Urbino, y satisfizo galantemente diciendo que más quería ser primero en aquella grosería que segundo en la delicadeza.»

En este texto aparece una de las pocas frases de Velázquez que han llegado hasta nosotros. La interpretación que de ella da Palomino es, claro está, falsa. Velázquez no se emparejaba a los dieciocho o diecinueve años con Tiziano y Rafael ni pintaba bodegones por diferenciarse de aquellos. Velázquez se consideró siempre como alistado bajo la bandera de Ticiano, según nos refiere muy precisamente Boschini, que habló con nuestro pintor en el segundo viaje de este a Italia. Se trataba de algo histórico y no psicológico. La nueva generación está harta de Belleza y se revuelve contra ella. No quiere pintar las cosas como ellas «deben» ser, sino tal y como son. En aquel tiempo comienzan en Europa un gran apetito de prosa, de complacencia en lo real. El siglo XVII va a ser el siglo de la seriedad. Es el siglo de Descartes -que nace tres años antes que Velázquez-, de los grandes matemáticos, de la física, de la política objetivamente dirigida (Richelieu). A estos nuevos hombres les parecen los deseos en que la Belleza consiste algo pueril. Prefieren enfrentarse dramáticamente con lo real. Pero lo real es siempre feo. Velázquez será el pintor maravilloso de la fealdad. Esto significa no solo un cambio de estilo en la pintura como los que habían precedido, sino un cambio de misión en el arte. Ahora se ocupará en salvar la realidad que es corruptible, fugaz, que lleva en sí la muerte y la propia desaparición. Esto trae consigo que la pintura renuncia a encantar el contemplador con los objetos «perfectos» que le presenta y le invita a conmoverse ante la presencia de lo que es lamentable y perecedero. Pero el arte es siempre encantador. Solo que ahora el encanto no viene a nosotros de los objetos bellos representados, sino del cuadro como tal cuadro. La pintura se hace sustancia o, dicho de otra manera, los ojos del contemplador tienen que gozar de la pintura en tanto que pintura. En la fealdad del objeto nuestra atención rebota y va a fijarse en el modo como está pintado.

Velázquez y el oficio de pintor

En 1621 muere Felipe III y le sucede Felipe IV, que pone el Gobierno en manos del conde-duque de Olivares, perteneciente a la familia más ilustre de Andalucía: los Guzmanes. El conde-duque concentra en Madrid sus amigos y clientes, que son principalmente sevillanos. La fama prematura que en Sevilla había conquistado Velázquez hizo que fuese llamado a Madrid. Tenía veintitrés años. Hizo un retrato del rey con tan buena fortuna que fue inmediatamente nombrado pintor del rey y muy pronto tuvo su taller y su casa en Palacio. Esto decide de su vida. Hasta su muerte será un palatino, amigo íntimo del rey. No ha

habido existencia más monótona, más cotidiana. Había heredado alguna fortuna de sus padres, que, unida a los sueldos oficiales, le hizo completamente libre de encargos. No creo que haya en toda la historia de la pintura un caso parecido: un pintor que no ejerce propiamente el oficio de pintor. Su única obligación fue hacer retratos del monarca y sus próximos. Pero este mínimum de oficio se fundió muy pronto con la condición de amigo personal del rey. Es de notar que este fue sumamente parco en pedir a Velázquez que pintase algún cuadro determinado. Se sabe, por ejemplo, que le encargó el Cristo famoso para el convento de San Plácido y la Coronación de la Virgen para el aposento de la reina. Tal vez algún retrato, como el busto del duque de Módena o el de la duquesa de Chevreuse, que se ha perdido, procedió de alguna indicación directa por parte del rey. Otras intervenciones del rey no tienen el significado de encargos, sino que fueron sugestiones de amigo. En vista de que los otros pintores envidiosos, como el italiano Carducho, tratan de menoscabar su gloria diciendo que solo sabe pintar retratos, Felipe IV organiza un concurso cuyo tema es la rendición de los moriscos y hace presión sobre Velázquez para que tome parte en él. El lienzo, primero de gran composición en su obra, se ha perdido también, pero ganó el concurso. A Carducho le rechinaban los dientes cuando se ve obligado en su libro a hablar de «la no esperada Rendición de los moriscos».

A esta extraña situación externa de ser un pintor que no pinta por oficio se une en Velázquez una situación interna sobremanera curiosa. Su familia portuguesa, por los Silva de Oporto, estaba impregnada de pretensiones aristocráticas. Creían proceder nada menos que de Eneas Silvio. Velázquez sentirá como su auténtica vocación la de ser un noble, y como la nobleza en aquel tiempo de monarquía absoluta se mide por el grado de proximidad en el servicio al rey, considerará la serie de cargos palatinos que va a ir recibiendo y que culmina en su formal ennoblecimiento al recibir la cruz de Santiago, como su verdadera carrera. Cuando en su segundo viaje a. Roma -1649- hace el retrato de Inocencio X el papa le envía una cadena de oro. Velázquez la devuelve haciendo constar que él no es un pintor, sino un servidor de su rey, al cual sirve con su pincel cuando recibe orden de hacerlo.

El resultado de esta situación externa e interna fue que Velázquez pintó poquísimo. No pocas obras suyas se han perdido, pero aunque se conservaran, la cifra de sus cuadros sería pasmosamente escasa. Los historiadores han tratado de explicar esta escasez de su producción atribuyéndola a que los cargos palatinos no le dejaban tiempo. No puede persuadirnos tal razón, porque cualquier pintor pierde mucho más tiempo en réplicas y labor forzada, en traslados y contratiempos. A ningún pintor le ha sobrado más tiempo que a Velázquez. En su

actividad de pintor había quedado reducida al mínimo la parte de oficio y pudo ejercitar la pintura como pura operación de arte en que no se tiene en cuenta al público ni a los gustos del cliente, sino que se atacan siempre nuevos problemas de técnica. Si estudiamos con precisión los cuadros de Velázquez descubriremos que en la mayor parte de ellos el motivo que llevó a ejecutarlos es un nuevo tema del arte de pintar. De aquí no solo su poca abundancia, sino que muchos de sus cuadros tienen que ser considerados como obra de taller, con frecuencia ni siquiera acabados.

Un puritano del arte

Es sorprendente la igualdad de nivel en la obra de Velázquez posterior a su llegada a Madrid. No tiene, como todos los demás pintores, altibajos, aciertos, y errores. Sus cuadros son siempre lo que se proponen ser. Esto nos causa la impresión de que han sido producidos sin esfuerzo y probablemente fue así. Velázquez, con frecuencia, no preparaba sus retratos y a veces ni siquiera los dibujaba. Procedía *alla prima*, atacando el lienzo desde luego con el pincel. De sus grandes cuadros en que la composición es complicada no sabemos cómo fueron hechos, pero la extrema escasez de bocetos y dibujos parece indicar que tampoco requerían una gran preparación. El inventario que poseemos de lo que a su muerte quedó en sus habitaciones revela la increíble exigüidad de residuos preparatorios que la obra de toda su vida había dejado. Nada tiene que ver con esto lo que se ha llamado sus «arrepentimientos». Proceden estos verosímilmente de otra singularidad en su destino de pintor. Velázquez, en efecto, estuvo condenado a vivir la mayor parte de su vida encerrado en Palacio con sus propios cuadros. Era natural que al cabo del tiempo sintiese el deseo de modificar algo en ellos, sobre todo en los retratos del rey. Cualquier otro pintor, en condiciones parejas, hubiera hecho lo mismo. Solo recuerdo un «arrepentimiento» de Velázquez ejecutado antes de entregar el lienzo: una de las manos en el retrato de Inocencio X.

Esta falta de esfuerzo en la producción, sea real o solo aparente, unida a la ausencia de aventuras, de inquietudes en su vida y a la fama de flemático que el propio rey le dio harían pensar en un hombre sin tensión interna, sin energía de carácter. Pero esta presunción sería errónea. Era, sin duda, de apático temple, de condición suave, enemigo de querellas e incapaz de gesticulaciones. Solo así se explica que pudiera vivir sumergido durante treinta y siete años en las intrigas de un Palacio real sin rozarse con nadie. Solo tuvo una levísima pendencia con el

marqués de Malpica por razones de detalle en el servicio palatino. Mas frente a todo esto su obra manifiesta de la manera más precisa que Velázquez había concentrado su energía en la actitud radical de su conducta artística. No creo que hasta el siglo XIX haya habido ningún otro pintor que con parejo rigorismo se haya mantenido fiel a lo que él consideraba la verdadera misión de la pintura: salvar la realidad corruptible que nos rodea, eternizar lo efímero. Desde su adolescencia Velázquez rehusa pintar fantasmagorías. Debiera sorprender más la escasez de cuadros religiosos en la obra de Velázquez, que eran el tema constitutivo de la pintura todavía en su tiempo. No hay que pensar en que fuera menos religioso que el hombre medio de su época. Pero el cuadro religioso tiene que pactar con lo imaginario y alejarse de lo inmediato y sensible. Cuando el rey -por caso bien poco frecuente- le pide un Cristo crucificado, Velázquez procurará humanizarlo hasta el extremo y colocarlo del modo más cómodo posible en una cruz, evitando toda expresión de sufrimiento, para lo cual cubrirá la mitad de la faz con la cabellera.

Es cierto que en su tiempo comienza a sentir el público fatiga ante el cuadro religioso y empieza una gran demanda de otros temas aún más irreales -los mitológicos. Felipe IV, hombre en todo a la moda, pide a Velázquez mitologías. Véase la solución que nuestro pintor da a este empeño tan opuesto a su credo artístico. Ante una escena mitológica Velázquez, en vez de acompañarla en su esencial irrealidad, buscará en lo real una escena homologa, es decir, tirará de la mitología hacia este mundo nuestro y la reintegrará, desvirtuándola, desprestigiándola, en la común condición de las más vulgares cosas terrenas. La «Bacanal» de los pintores italianos quedará reducida a una trivial escena de mendigos borrachos. Marte será la figura grotesca de un hombrón mostachudo.

Las hilanderas

Por no haber procurado definir con precisión la actitud de Velázquez ante los temas mitológicos no se ha comprendido hasta estos años su cuadro más importante que fue, a la vez, el último de gran composición por él pintado: Las hilanderas. Justi dijo que era el primer cuadro en que se representaba un taller. La beatería socialista de comienzos del siglo acogió con fervor esta fórmula. En 1943 expresé ya mi convicción de que el famoso lienzo era en verdad una mitología y que, tal vez, representaba a las Parcas. No tenía yo en aquel momento medios bibliográficos para precisar el asunto del cuadro. Fue una felicísima idea del señor Angulo ensayar la hipótesis de que el cuadro se refiere

a la fábula de Palas y Aragne que Ovidio narra en las Metamorfosis y que Velázquez leyó en la Philosophia secreta del Bachiller Juan Pérez de Moya que poseía en su biblioteca. Aragne, gran tejedora de tapices, se insolenta con Palas y esta la convierte en araña. El fondo luminoso del cuadro, donde culmina el arte de Velázquez como pintor de la luz, coincide con la historia ovidiana. Solo hay, en esa parte, un elemento que queda inexplicado: un violoncelo o viola di gamba que no se sabe por qué está allí. Las dos figuras principales del primer término pueden bien ser, siguiendo la idea del señor Angulo, Palas en el aspecto de vieja con que Ovidio la hace aparecer y Aragne antes de la querella. Pero es el caso que estas dos mujeres no se ocupan en tejer, sino en hilar. De ningún modo bastaría esto para pensar en las Parcas, aun admitiendo que a veces actúan solo dos y no tres. Cuando en esta época el cuadro mitológico ofrece un tema poco frecuente no basta con atender a lo que en él se ve, sino que es preciso encontrar, como ha hecho el señor Angulo, un texto latino que sostenga la interpretación. Ahora bien, yo recordaba uno que valió siempre como un aria de bravura entre los humanistas. Las Nupcias de Thetis y Peleo que es el poema más largo y remilgado de Catulo. La escena acontece delante de unos tapices que las jóvenes de Tesalia contemplan. Ante esos tapices, las Parcas cantan sus profecías sobre el futuro de aquel ilustre enlace y mientras cantan hilan: «La mano izquierda retiene la rueca cargada de muelle lana mientras la diestra tira de la lana levemente, forma con ella un hilo que los dedos invertidos redondean a la vez que el pulgar inclinado hace girar el huso redondo...» «A sus pies canastillas de junco trenzado contienen los blancos vellones.» Hay, por caso único, en este cuadro de Velázquez un ambiente festival y musical que respondería bien a los versos de Catulo.

Pintando en torno a 1657, tres años antes de morir, Las hilanderas son la cima en la obra de Velázquez. Por un lado, llega al máximum su técnica de descomponer el objeto en puros valores lumínicos; por otro, se endulza su fiero naturalismo. Velázquez evita aquí el retrato. Ninguna de las figuras está individualizada. La hilandera vieja de la izquierda posee solo rasgos genéricos y, en este sentido, convencionales. Muy deliberadamente renuncia a presentarnos el rostro de la hilandera joven. ¿Por qué todas estas precauciones? Sin duda para impedir que la atención se fije en ningún componente particular del cuadro y sea este en su totalidad quien actúe sobre el contemplador. Si se busca un protagonista en este cuadro habrá de reconocerse que el personaje principal es la luz solar que irrumpe de la izquierda en el fondo.

Por lo demás, la arquitectura de la composición es la misma de Las Menimas y de La Rendición de Breda: una U de brazos abiertos en el primer

término, en cuyo seno se aloja un segundo término de gran luminosidad. El cuadro padeció mucho en el incendio de Palacio acaecido en 1734.

La pintura como pura visualidad

Desde los bodegones que Velázquez, adolescente, pintaba en Sevilla hasta Las hilanderas presenciamos una trayectoria rectilínea de continuo avance. El punto de partida es, sin duda, Caravaggio: el claroscuro violento, la luz dirigida. Sin embargo, desde el principio aparece una tendencia que acabará por trascender de aquel pintor y de toda la tradición italiana -la tendencia a no acusar el volumen de los objetos. De estos tenemos una doble experiencia, la visual y la táctil. Si no tocásemos los objetos, estos no nos aparecerían con corporeidad, con tres dimensiones. El arte italiano había mezclado siempre ambos sentidos, y el propio Caravaggio, no obstante su interés por la luz, no hará sino llevar al extremo esta tradición. En Velázquez la pintura abandona toda nostalgia de la escultura y paso a paso irá desentendiéndose del carácter corpóreo de los objetos. Merced a ello las cosas dejan de ser propiamente cuerpos y se transforman en meras entidades visuales, en fantasmas de puro color. Así en Velázquez la pintura se recoge en sí misma y se hace exclusivamente pintura. Esta es la invención genial de nuestro pintor y gracias a ella puede hablarse sin vana pretensión de una «pintura española» como algo diferente de la italiana. El impresionismo de 1870 lleva este descubrimiento velazquino a su extremo haciendo explotar el objeto en meras partículas de color.

No es, pues, tan adecuado como suele creerse llamar a la pintura de Velázquez «realismo» o «naturalismo». Lo que llamamos objetos reales y en el trato con los cuales consiste nuestra vida son producto de aquella doble experiencia visual y táctil. Dejar el objeto reducido a su pura visualidad es una manera como otra cualquiera de desrealizarlo. Y esto es lo que hace Velázquez.

Se habrá observado que el efecto peculiar producido por todo buen retrato español es de sorpresa y algo así como sobresalto. En hombres del Norte, menos habituados que nosotros a verlos, he podido a veces presenciar una reacción de momentáneo sobrecogimiento que en mayor dosis, pero en la misma dirección emotiva, llegaría a ser lo que llamamos un susto. Y es que, efectivamente, cualquiera que sea la persona representada, el buen retrato español, puro fantasma lumínico, contiene un poder dramático que es el más elemental: el drama consistente en pasar algo de su ausencia a su presencia, el dramatismo

casi místico del «aparecerse». Perennemente están en el lienzo las figuras ejecutando su propia aparición, y por eso son como aparecidos. Nunca llegan a instalarse plenamente en la realidad y hacerse del todo patentes, sino que están siempre emergiendo del no ser al ser, de la ausencia a la presencia.

La fauna de Velázquez

Platón muestra interés en hacer constar que la pintura es una forma de mudez. Mientras la poesía es declaración, la pintura calla. Mas como, por otra parte, la pintura presenta el objeto mismo y no una referencia verbal a él, según hace la poesía, no hay ningún otro arte en que se contraponga más lo manifiesto y lo silenciado. Esto trae consigo que el contemplador suela contentarse con lo que el cuadro entrega desde luego y sin más. No hay arte que invite tanto a que nos quedemos inactivos delante de sus creaciones.

Este mutismo general de la pintura se acentúa más aún en Velázquez. El arte italiano fue un continuado progreso de estilización, y el estilo, al deformar los objetos según su arbitrio, deja en el cuadro una permanente presencia del autor que ejecutó aquellas deformaciones. Los cuadros del Greco, por ejemplo, son una incesante gesticulación de su persona. En un lienzo del Greco lo que vemos principalmente es al Greco. El estilismo es, pues, confesión y, en este sentido, algo así como un querer decirnos algo. Pero Velázquez nos pone delante el objeto tal y como él es. El pintor al dar la última pincelada se va y nos deja solos con aquellos seres que él ha perpetuado. Esta es la elegancia de Velázquez: su ausencia del cuadro. La elegancia de «no estar» y dejar ser a las cosas.

Si a esto se añade que Velázquez evita que sus personajes expresen emoción alguna -el único caso contrario es su Cristo atado a la columna- no puede menos de acontecer que ante sus cuadros nos quedemos como paralíticos, sin diálogo con el lienzo, frente a frente y solos con aquellos seres que, a veces, nos azoran, pues nos parece que son ellos los que nos contemplan a nosotros.

Y, sin embargo, todo cuadro emerge de un fondo de supuestos tácitos que quedan secretos en el alma del autor. El simple hecho de que el pintor prefiera ciertos temas y recuse otros denuncia todo un modo de pensar y de sentir en el autor que no está expreso en el cuadro, sino oculto tras él, previo a él. En la mayor parte de los casos esa trastierra de ideas que dirigen y mueven al pintor no despierta nuestra curiosidad porque su obra flota en las corrientes de su época y claramente descubre que las ideas subyacentes son los tópicos del tiempo. Pero

la obra de Velázquez, tomada en conjunto, es demasiado extraña para que no nos intrigue lo que tras ella y previo a ella fermentaba en su ánimo.

Hay, por lo tanto, su idea de la pintura, cuya averiguación no ofrece dificultad por lo rectilíneo, constante y rigoroso de su desarrollo. Cuando empezaba, los envidiosos le tachaban porque solo pintaba retratos. No caían en la cuenta de que Velázquez iba a representar la primera gran revolución en la pintura occidental y que esta revolución consistía precisamente en hacer que la pintura toda fuese retrato -es decir, individualización del objeto e instantaneidad de la escena. Al generalizar la noción de retrato perdía este su estrecho sentido tradicional y se convertía en una nueva actitud ante las cosas y en una nueva misión que se atribuía al arte del pintor.

Pero esto no prejuzga qué seres humanos va a pintar Velázquez. Ahora bien, lo que él significa como realidad viva en las mentes es una colección de figuras inconfundibles que se agarran a la memoria con desesperada energía. Sin que en ello sea posible poner a su lado ningún otro pintor, en la conciencia de Occidente es Velázquez, ante todo y sobre todo, una fauna excepcional. Añadamos que esa fauna es predominantemente o monstruosa o, por lo menos, fea.

No creo que se pueda ni se deba eludir la pregunta de por qué la obra de Velázquez presenta con tan marcada intensidad tan extraño carácter. Como en todo destino humano, interviene en ello el azar. Es, en efecto, pura casualidad que, siendo la única obligación de Velázquez hacer retratos de la familia real, ni el rey, ni la reina Mariana de Austria, ni las infantas María Teresa y Margarita fuesen criaturas de grato aspecto. La reina Isabel de Borbón era bella, pero no se sabe por qué -tal vez porque Velázquez vino llamado por el conde- duque de Olivares, a quien la reina detestaba- evitó ser retratada por nuestro pintor. El lienzo que algunos consideran hoy como representándola ni es seguro que sea de Velázquez ni es seguro que figure a la reina. Doña Mariana de Austria era una vejiguita, pintadas de carmín las mejillas bajo una frente torpemente abombada y todo ello perdido en un traje inmenso del más desaforado barroquismo. Felipe IV era una figura de suma elegancia, pero su cabeza debió ser dificilísima de pintar, no solo por lo inexpresivo de sus rasgos, sino por la extraña forma de su frente. Debía haberse reparado que, con una sola excepción, los 34 retratos del rey que el catálogo de Curtís consigna le presentan de tres cuartos tomados por el lado derecho. La excepción nos descubre la razón de ello. Es el famoso retrato de Fraga, único en que Felipe IV aparece con traje militar -salvo el ecuestre del Prado en que lleva coraza. Allí vemos que el lado izquierdo de la frente era abultado y descomponía las proporciones del rostro.

Solo tres miembros de la familia real eran apuestos y Velázquez no descuidó hacer sus retratos: el infante don Carlos, que murió pronto; el cardenal-infante, que fue pronto alejado de España por el conde-duque y el príncipe don Baltasar Carlos, que Velázquez se complace en pintar una y otra vez.

Tampoco tuvo fortuna Velázquez con el personaje más importante del reino y que había sido su protector. El conde-duque de Olivares era físicamente poco menos que un monstruo: enorme, obeso y con una nariz de base deprimida. Se puede observar cómo Velázquez titubea en los primeros retratos que de él hizo. En la introducción particular al grupo de los retratos velazquinos se hallará algo más sobre la conducta de nuestro pintor ante el problema que le planteaba aquel difícil modelo.

Otras veces la casualidad es más favorable. El duque de Módena hace una visita a Madrid para hacer su complicado juego político. Tenía una admirable cabeza de varón y da ocasión para que Velázquez haga uno de los más prodigiosos retratos que hay en la historia de la pintura.

Pero una vez descontada la porción que el azar aporta a las figuras velazquinas queda todo el resto y en ese resto predominan presencias humanas lamentables. Son los locos, enanos, truhanes que vagabundean por los anchos ámbitos de Palacio. Es palmario que Velázquez se complacía en retratar toda aquella fauna infrahumana. Si se viera que en su obra aparecía la voluntad de compensar la fealdad y la vileza de aquellos seres con fisonomías bellas y nobles no habría por qué hacerse gran cuestión del hecho. Era tradicional en los pintores del rey -Moro, Sánchez Coello- retratar a los bufones del Alcázar, aunque ninguno antes de Velázquez lo hizo ni mucho menos tan frecuentemente. Pero esa compensación no existe. Velázquez pintó poquísimas mujeres, tan pocas que solo se han salvado dos retratos y estos familiares -el de su mujer, hecho sin brío alguno, y el que se supone ser de su hija.

De aquí que sospechemos en Velázquez un fondo de sentimientos y de ideas sobre la vida que sorprende en un hombre de aquel tiempo. Hay en su pintura un tono triste, serio, seco que parece censurar toda jovialidad. Tal vez es este el lado de la obra que puede hoy interesar más a las nuevas generaciones de artistas tan tenazmente ocupados en mostrar el feo revés del tapiz de la vida.

II. [Los cuadros](48)

Bodegones

La familia de Velázquez, que era portuguesa, gozaba de algún bienestar económico. Esto permitió al pintor dedicarse desde los doce años a aprender y ejercitar su arte. Trabajó primero en el taller de Herrera, que era un hombre atrabiliario, de oficio poco sólido, pero muy sensible a los nuevos rumbos del arte. No mucho después Velázquez, que ya desde niño parece resuelto a evitar cuestiones y a llevar una vida tranquila, pasa al taller de Pacheco, que era como irse al polo opuesto. Pacheco era tradicional en sus preferencias artísticas, hombre reposado y en relación con los grupos más distinguidos de Sevilla. No parece haber tenido más influencia sobre nuestro pintor que la de haberle casado con su hija Juana de Miranda -tenía Velázquez diecinueve años- y haberle puesto en relación con artistas, escritores y nobles de la ciudad. Palomino y el propio Pacheco nos hacen ver a Velázquez trabajando con verdadero frenesí, viviendo toda su adolescencia obseso con su arte, lo que no volverá a acontecer en el resto de su vida. Como tenía algunos medios pudo emplearlos en pagarse modelos que son los personajes de casi todos sus cuadros sevillanos.

Velázquez comienza pintando bodegones. No fue esto una singularidad suya. Muchos jóvenes de esta generación pintaban también bodegones, por ejemplo, el propio hijo de su maestro Herrera, a quien acaso pertenece más de uno atribuido aún hoy a Velázquez. El bodegón, que los italianos llamaban «bambochadas», es decir, mamarrachadas, significó en el arte italiano la primera gran revolución. Téngase en cuenta que en el siglo XVII la pintura es un elemento sustancial y monumental de la vida colectiva, por sus temas principalmente religiosos, por su alta finalidad decorativa de templos y palacios. No es, como llegó a ser en el siglo XVIII, cosa meramente anecdótica y periférica. Ahora bien, el pintor de bodegones pinta tabernas, cocinas, lugares viles y en ellos gente ínfima -los que hoy llamamos proletarios-. El efecto que esto producía era irritante y lo era no solo desde el punto de vista artístico -«envilecía» la pintura-, sino desde el punto de vista social. El motín revolucionario se había dado primero en Italia por Caravaggio, hijo de un albañil y de quien decían sus contemporáneos que era hombre tórbido e contencioso. Cuanto intentaron sus amigos para apartarle de estos temas que calificaban de

«groserías» fue en vano. No veían ellos que tras esta insolencia que podía juzgarse cosa de muchachos fermentaba una reforma radical de la pintura. Porque parejas impertinencias se habían hecho siempre. Palomino cita a un pintor del Pireo a quien según Plinio, llamaban «riparografo» -pintor de cosas abyectas y groseras. Pero esta vez no se trataba de una momentánea salida de tono, sino de hacer girar ciento ochenta grados todo el orbe de la pintura.

Los bodegones de Velázquez son primero de tipo caravaggiesco. Nótese cómo la luz y la tiniebla, en violenta contraposición, agarran las figuras como una tenaza. Pero muy pronto la iluminación se va a hacer más suave y repartida. El lienzo llamado *La cocinera* nos lo demuestra. La cima de este grupo de cuadros es *El aguador*. En él vemos cómo la intención de Velázquez es la reproducción del objeto en su máxima individualización. La pintura deja de ser la presentación de formas imaginarias y transmundanas, de rasgos genéricos. Aquí no solo se transcribe con rigorosa exactitud la figura del aguador, sino que se hace el retrato del cántaro, que no es un cántaro, sino este único y determinado cántaro.

Las descripciones de cuadros que aquel tiempo nos ha dejado revelan que estos eran vividos desde sus asuntos, es decir, de lo que tienen de narración y de sugestión de otro mundo. En el asunto se apreciaban las formas como pertenecientes a los seres representados. Esto quiere decir que no se veía el cuadro como pintura. La visión en «voz media», en reflexividad del cuadro como cuadro, del cuadro no como asunto, sino en cuanto al cómo está pintado, no la tenían sino inconsciente y en rudimento. Forzar al contemplador para que se desentienda del asunto y atienda a la pintura es lo que el bodegón se propone eligiendo objetos y escenas viles. De este modo se vuelve del revés la relación tradicional. En esta el cuadro lleva y dispara la atención hacia el ilustre asunto, desapareciendo él. En Velázquez es el asunto quien por su trivialidad nos devuelve al cuadro mismo, a sus pigmentos. El cuadro que era medio, trámite y tránsito a otro mundo «bello» se hace término y mundo él mismo.

Cuadros religiosos

Han sido reunidos en este grupo los cuadros religiosos de Velázquez. Importa, por lo mismo, hacer una separación cronológica y advertir que el mayor número de ellos pertenece a su adolescencia y primerísima juventud, cuando aún vivía en Sevilla. A su época madrileña -que es la mayor parte de su vida-

pertenecen solo 1m coronación de la Virgen, el Cristo de San Plácido, Cristo atado a la columna y San Antonio Abad y San Pablo el Ermitaño.

Pocas cosas manifiestan con tanta claridad la idea que Velázquez tenía de la pintura como su actitud ante el tema religioso. Era este el asunto por excelencia desde que el arte pictórico comenzó en Occidente y todos sus contemporáneos, incluso los españoles de su misma generación -Ribera, Zurbarán, Alonso Cano- pintaron principalmente cuadros religiosos. Velázquez, una vez que llega a Madrid, evita estos asuntos transcendentes. Esto nos recomienda mirar con particular atención los cuadros religiosos de su época sevillana y pronto advertimos que casi todos ellos no son más que bodegones. Véase cómo resuelve el problema de pintar a Marta y María con Jesús. Nos presenta una cocina con pescados, huevos, un mortero y dos mujeres afanadas en manejos culinarios. A la izquierda, en lo alto, aparece una abertura que puede ser lo mismo una ventana o un cuadro, y allí distante y someramente reproducida, hallamos la santa escena. Esta solución que consiste en tratar el tema religioso de manera oblicua se encuentra también en el que es probablemente el cuadro velazquino más antiguo llegado hasta nosotros. Hasta 1933 el cuadro valía como un simple bodegón, pero en esa fecha se hizo desaparecer un repinte negro que cubría el fondo del cuadro y entonces, a la izquierda, surgió Cristo con los discípulos en Emmaus. En Cristo y los peregrinos en Emmaus nos ofrece el mismo asunto, pero esta vez los componentes habituales del bodegón -platos, manjares, jarros, vasos- han sido reducidos al borde de un plato y un cuchillo. Quedan, sin embargo, junto a la imagen luminosa de Jesús dos hombres del pueblo que tendrían buen acomodo en el más característico bodegón. Este lienzo, en el que el tema religioso es aceptado de frente, subraya aún más la voluntad que Velázquez ya entonces tenía de hacer todo en sus cuadros cismundano. Si no fuera por la aureola que refulge en torno a la cabeza de Cristo este sería un personaje más de bodegón. Dos cosas deben notarse en este cuadro. Una es que en él no quedan apenas huellas de Caravaggio. La tiniebla no tiene aquí papel. La soltura de pincel es ya extrema. Nada parejo puede hallarse en la etapa sevillana de Velázquez, que permanece preocupado del volumen y no ha logrado la aireación y la pura visualidad en sus objetos. La otra es que hace aquí un inesperado alarde de colorismo. La túnica anaranjada de Jesús, su manto verde, el pardo amarillo del de un discípulo llenan todo un lado del cuadro en sentido diagonal. Ocurre preguntarse si en la faz de Cristo no ha aprovechado Velázquez algunos rasgos de su propia fisonomía. Suele datarse en 1619-20, pero el progreso en su técnica, en una técnica no aprendida, sino que va a ser el gran descubrimiento de Velázquez, invitaría a situarlo en el último año de su estancia

en Sevilla. Compárese con *La adoración de los Reyes*, que también se data en 1619. Es el cuadro sevillano de más empeño, pero en él vemos a un Velázquez prisionero aún de la disciplina caravaggiesca. El cuadro es desagradable de composición, forzado de arquitectura. Sin duda, la cara de la Virgen, aunque un poco convencional, tiene encanto. Aún va a durar en Velázquez la dureza corpórea de las figuras -de lo que Cristo y los discípulos en Emmaus nos había liberado. Esta misma pesadez de mano se nota en el retrato de la franciscana doña Jerónima de la Fuente. El retrato de don Cristóbal Suárez de Ribera no nos parecería de Velázquez si no estuviese firmado con su monograma y datado 1620.

Y ya que en este grupo de cuadros religiosos se habla de dos retratos -una monja y un eclesiástico-, conviene no dejar sin expresión la extrañeza que produce la falta de otros retratos en la etapa sevillana. Su fama de retratista fue la que motivó el ser llamado a Madrid nada menos que para hacer el primer retrato del nuevo rey. Esto asegura como el más taxativo y fidedigno documento que Velázquez tuvo que haber pintado bastantes retratos en Sevilla. ¿Dónde han ido a parar? ¿Cómo han desaparecido? En la obra de Velázquez tal vez más que en la de ningún otro pintor son numerosas las volatilizaciones.

Pero vamos ahora a los cuatro grandes cuadros religiosos de nuestro pintor, creados en épocas de plena madurez, cuando Velázquez ha acuñado ya enérgicamente su idea de la pintura en la cual no cabe cómodamente el tema religioso.

El Crucificado y coronación de la Virgen son dos de las poquísimas peticiones concretas que Felipe IV le hizo. No fue, pues, obra querida, sino obligada, y nos interesa observar qué hace Velázquez cuando las circunstancias le obligan a pintar lo que no es real.

Comencemos por La coronación de la Virgen, aunque es el posterior. Debió de ser pintado hacia 1642 para el oratorio particular de la reina. Allí aparece nada menos que la Trinidad y bajo ella la Virgen. Sin embargo, el cuadro no sugiere ninguna impresión mística de transcendencia. El pincel de Velázquez, quiera o no, suscita presencias y lo presente es este mundo. Se nota el esfuerzo por evitar su irremediable mundanismo. Para ello el pincel se detiene donde la individualización comienza. El Padre Eterno y Cristo son dos cabezas de rasgos genéricos en que se huye de toda precisión. Lo propio acontece con la Virgen. Esta lucha del artista consigo mismo para retroceder de lo individual a lo genérico e indeterminado, en suma, a lo convencional, se percibe tan claramente que el cuadro queda flotando indeciso entre este mundo y el otro, causándonos

una sensación poco grata. Para salvarse ante tan difícil problema, Velázquez acumula una cantidad excesiva de ropajes. Era él, sin duda, un gran maestro en el arte de plegar telas. Un manto o una túnica están en él siempre arrugados con maravillosa gracia. Pero en este caso hay demasiada tela ante nosotros. La obligación de no individualizar actúa penosamente sobre el colorido. Velázquez busca siempre lo que los clasicistas -todavía Mengs, por ejemplo- llamaban el «color local», es decir, el color efectivo del objeto en su realidad. El pintor tiene aquí que inventar colores e, ignoramos por qué, eligió una gama agria de morados y tonos vinosos que enfría sobremanera el cuadro. En cambio, las manos de la Virgen están colocadas en un gesto felicísimo donde actúa todo el garbo andaluz.

Este cuadro merecería largo comentario por su carácter ambivalente. Por un lado rebosa maestría, plenitud de poderes artísticos, gran señorío de un pincel. Por otro, asistimos en él al choque doloroso de un tema obligado con los límites de un estilo.

En el Crucificado vemos a Velázquez emplear el mismo método para tratar lo transcendente, pero el tema es más dominable y el pintor acierta de lleno. No cabe asunto más angustioso ni de más conmovedora significación. Un Dios se hace hombre para ser crucificado. Es la genial paradoja que inspira y sostiene a todo el cristianismo. Velázquez reduce al extremo imaginable la exhibición del dolor. No deja expresarse ninguna emoción mística. En cambio hace que del cuadro venga sobre nosotros una impresión magnífica de esencial seriedad. No el fervor extático, sino la seriedad es el modo velazquino ante lo religioso, como lo fue ante todo en la vida. El cuerpo de Cristo está pintado de un modo que podríamos denominar «pintura velazquina reducida»- se entiende, reducida a un nivel convencional. Ejecutada mucho antes que la Coronación de la Virgen -en 1631-33-, la reducción es menos sabia o menos ingeniosa. Consiste en volver al modelado italiano y al claroscuro de los tenebrosis. Velázquez, cuyo don pictórico más propio estriba precisamente en la espontaneidad, es desde sus treinta años un hombre sumamente reflexivo. No se ha contado bastante con la intervención de las reflexiones -es decir, del frío razonar- en su obra. Esta deliberada desviación de su técnica cuando pinta cuadros religiosos o cuando hace retratos del rey o en tantos otros casos, algunos de los cuales seguiremos apuntando, es una de ellas. Otro principio de su manera nos aparece inesperadamente en ese Crucificado. Velázquez cree que es preciso colocar cada figura de suerte que ella se sienta cómoda, convencido, y con razón, de que esto produce en el contemplador una impresión de sosiego -el famoso «sosiego» velazquino. Y así vemos con asombro que se las arregla ingeniosamente para

que su Cristo esté cómodo en su cruz, lo cual no es débil paradoja. Aprovecha para ello la idea de su suegro Pacheco según la cual los pies deben presentarse descansando en el subpedáneo y clavados singularmente. Para evitar la expresión de dolor cubre con la melena la mayor parte de la cara y procura que las facciones visibles en rasgos y modo de estar pintados se mantengan en la más discreta convencionalidad. Pero sería un error suponer que por rehuir todo crudo patetismo de dolor y desgarro en la figura del sacrificio, el cuadro carece de patetismo. Lo posee en alto grado, pero de otro género más refinado y sublime - el patetismo de la seriedad.

Otra solución diferente del tema religioso, dentro de su método general en el modo de tratarlo, hallamos en el Cristo atado a la columna -o, según hoy se le titula, Cristo y el alma cristiana-. Este cuadro plantea bastantes cuestiones a los estudiosos de Velázquez. Nuestro pintor pintó poco y la simplicidad de su régimen vital -permanente adscripción a Palacio- trae consigo que casi todos sus cuadros fueron ejecutados por algún motivo conocido. De aquí que se convierta en un enigma sugestivo el hecho de que no sepamos por qué ni para qué pintó determinado cuadro. El caso de Las hilanderas, de que nos ocuparemos, es otro de estos enigmas, bien que mucho más acentuado por la importancia de la obra y la fecha avanzadísima de su creación. No sabemos, pues, ni cuándo ni con qué destino Velázquez pinta el Cristo atado a la columna. El modo de su pintura tampoco facilita su fijación cronológica. Es también un caso único en cuanto que es el solo cuadro de Velázquez donde este ha aceptado reproducir el dolor angustiando una faz. Si a esto se agrega que el cuerpo desnudo de Cristo está tratado a la manera clásica de Italia -confusión de tintas, claroscuro acusado y simplificación convencional-, nos encontramos con la obra en que Velázquez hace más concesiones a modos de pintar que desde su primera mocedad había dejado atrás. Sin que quepa precisarlo debidamente, no se puede ver este lienzo sin recordar a Alonso Cano, el más italianizante de los pintores próximos a Velázquez, de cuya adolescencia fue compañero y en cuya amistad continuó. La figura del ángel, fría, seca, desgraciadamente movida, corresponde a la manera de La túnica de José, pintada en el primer viaje a Italia. De aquí que algunos supongan que fue allí hecho. Lo más probable es que lo pintase en Madrid poco después de volver. El mejor trozo de pintura es la cabecita infantil. Hubo un tiempo en que se quería ver en ella la segunda hija de Velázquez, Ignacia, nacida en 1621 y muerta pocos años después. Lo que parece indudable es que esa cabeza ha sido pintada originariamente con otra finalidad y hallándose su cuerpo en otra postura. Aquí aparece torpe y violentamente atornillada al cuerpo.

San Antonio Abad y San Pablo el Ermitaño es un cuadro que hasta hace

poco casi todos los entendidos situaban en los últimos años de Velázquez. Loga rompió esta unanimidad sosteniendo que la importancia y el cariz del paisaje, el modo de tratar el árbol lo hacen contemporáneo de los retratos y cuadros de caza. El cielo recuerda el de Las langas. No es dato desdeñable para fecharlo que fue pintado para la ermita de San Pablo en el Buen Retiro, que en 1634 fue renovada, para ser desafectada pocos años después. Pero hay otras consideraciones que recomendarían volver a la opinión primera. El cuadro es encantador. Hay en todo él una gracia, una libertad, una riqueza de temas y modos que logran lo que en ninguna obra de Velázquez encontramos. Por una vez, nuestro pintor ha querido entregarse al capricho. El cuadro es, en efecto, un capricho. Su tamaño breve, la complacencia con que están pintadas las menudas figuras de ambos santos, la fruición narrativa que lleva a sugerir diversas escenas de la vida del santo en el mismo lienzo, como hacían los primitivos, el trozo de paisaje real entre las rocas y la arbitrariedad de la gran roca en primer término, que no es roca alguna del Guadarrama, todo indica que Velázquez quiso soltar las riendas a una jocundia pictórica insólita en él. Aunque se debe ser muy parco en presumir influencias de formas concretas procedentes de otros pintores en la obra de Velázquez, invitamos a que se compare esa extraordinaria roca con la del cuadro de Salvator Rosa que Michel reproduce en su Historia del Arte. Velázquez trató a este pintor en su segundo viaje a Italia.

Hay una dimensión en la obra de arte que, sobre todo en el caso de Velázquez, ofrece sumas garantías para datar cada cuadro. Esta dimensión es la maestría. La maestría es cosa distinta de la genialidad y aun del acierto que la obra represente. Velázquez tenía dotes geniales desde su adolescencia, pero como su estilo era una radical innovación, tuvo que ir logrando en él muy poco a poco maestría. Un buen ejemplo de lo que con esto entendemos es la Coronación de la Virgen: no hay un centímetro del cuadro que no rezume maestría, soberana posesión de todos los medios técnicos, plenitud de consciencia, riqueza de recursos. Sin embargo, el cuadro es insatisfactorio. Pero sobre todo él se cierne como una potencia omnipresente la maestría. Pues bien, en San Antonio y San Pablo hallamos un máximo nivel de maestría.

Retratos

Hemos subrayado anteriormente el hecho extraño de que habiendo sido la fama de retratista -«retratador»- se decía entonces- lo que hizo que fuese llamado a Madrid mal cumplidos los veintitrés años, sean tan escasos los retratos que de

esa etapa sevillana se conservan. Ni siquiera tenemos noticia de otros como la tenemos de muchos posteriores que se perdieron. El Retrato de hombre [Museo del Prado], junto a los dos en el grupo anterior mencionados, es todo lo que ha llegado a nosotros. Como el personaje lleva gorguera y no golilla, hay que datarlo antes de 1623, en que el uso de aquella fue terminantemente prohibido. La factura es la más frecuente en su época sevillana: fuerte claroscuro, grave exactitud de valores en la cara, pero pesadamente lograda.

En su primer viaje a Madrid nos hace saber Pacheco que Velázquez hizo un retrato de Góngora. La cosa tiene enorme interés porque, salvo un supuesto retrato de Quevedo, no se tiene noticia de que Velázquez pintase a más escritores contemporáneos. Sorprende que siendo contemporáneo de Calderón, hombre también con frecuente entrada en Palacio, no sintiese nuestro pintor deseo alguno de perpetuar su fisonomía. Verdad es que en su biblioteca -cuyo catálogo poseemos- apenas si había un libro de poesía. Este retrato de Góngora es, sin duda, excelente, pero su contemplación nos deja inquietos en cuanto a su atribución a Velázquez. El motivo es que Velázquez no pintó nunca de esa manera. De su punto de partida, que le era común con otros jóvenes de su tiempo, salen dos vías: una la suya, que es, por lo pronto, pesada de pasta, dura de precisión para captar los alabeos de la carne; otra, casi sin pasta, patéticamente tenue, de tonos más fundidos, prodigiosamente clara. Esta va a ser la característica de Zurbarán en sus obras mejores. No decimos con esto que el retrato de Góngora deba atribuirse a este pintor, pero sí insinuamos que va por otro camino diferente del de Velázquez. Lo mismo cabría decir del Retrato de hombre, no reproducido aquí, que hay en el Institute of Arts de Detroit.

El retrato ecuestre del conde-duque de Olivares es una de las grandes obras de nuestro pintor y una de las cimas en la historia de la pintura barroca. Hallamos en él todos los atributos del barroquismo que llega, por estos años, a su culminación en toda Europa. La enorme masa del caballo, el enorme cuerpo del personaje, la exuberancia del atuendo, el sombrerazo un poco derribado hacia un lado para que pueda verse la faz, la diagonal de toda la figura, que no solo lo es al plano del lienzo, sino que es diagonal hacia dentro del cuadro, en la tercera dimensión. En fin, el caballo -para que no falte nada- está haciendo piernas. La corveta era la postura ritual del caballo para el barroquismo. Como en todos sus retratos ceremoniales, Velázquez reprime su impresionismo, funde más sus tintas. Se halla en la plenitud de sus medios y todo en el cuadro es fluido. El paisaje, aunque sobrio, nos propone lejanías. Todo está en plena aunque cernida iluminación. La posición oblicua de la figura da un gran dinamismo al cuadro. Sorprende que en este retrato ceremonial Velázquez representase de espaldas al

personaje. Sin duda, hay precedentes que Velázquez conocía -el Duque de Feria, por Jusepe Leonardo; el Marqués de Balbi, de Van Dyck, en Génova. Pero el cuadro de Leonardo es un cuadro de batalla y el general aparece solo como un elemento de él. Aquí se trata de una figura exenta; la batalla es solo fondo decorativo y sugestión. Quien sepa ver en Velázquez hasta qué extremado punto era reflexivo y lleno de ingeniosas astucias buscará la explicación de tan extraña postura en las condiciones físicas del conde-duque. En efecto, si comparamos este retrato con los que había hecho del mismo personaje -el más poderoso de España- en 1624 y en 1627 caemos en la cuenta del peculiar problema que planteaba a un retratista la nariz chata del conde- duque. Era una nariz impresentable, como se ve en el retrato más íntimo que a última hora, poco antes de ser desterrado el ministro, le hace Velázquez, donde además la falta de dientes da a su faz el aspecto de un murciélago. Es de una cierta comicidad observar cómo en el retrato de 1624, recién llegado a la Corte Velázquez y tímido por tanto, le inventa una nariz tolerable que al ser pura invención está mal pintada. En el de 1627 la nariz es otra, pero tampoco es la auténtica. En un retrato solemne, «histórico», como el ecuestre no cabía mentir en esa forma. Astutamente Velázquez descubre que visto desde detrás y de lado el rostro deja menos acusada la base roma de la nariz. Era forzoso algún ingenioso artificio, porque, como hemos dicho, se trataba de un retrato «histórico». En él se solemniza la feliz defensa de Fuenterrabía que valió al conde- duque el bastón de mariscal. Por supuesto, el conde-duque no estuvo en Fuenterrabía, cuya defensa se debió propiamente al denuedo de los guipuzcoanos. Por eso pareció entonces ridículo que se honrase por ello a quien tan poca parte en el triunfo había tenido. En la carta de un jesuita leemos que se ha hecho con el conde-duque lo que con el marido en la couvade de los vascos: la mujer pare, pero el marido es el que se mete en la cama y a quien le dan torrijas.

En el mismo año 1638 Velázquez pintó al joven duque de Módena, de visita en la Corte madrileña y que tenía veintiocho años. La suerte colocaba ante el pintor una figura de gran belleza varonil y de sobra interesante. Porque el duque, como poco después pudo verse, era hombre complicado y retorcido. La cara, de tres cuartos, está pintada con una simplicidad, una exactitud prodigiosas. Además ha logrado Velázquez sacar fuera lo que había en este alma llena de intrigas. La coraza ha sido pintada severamente para no restar atención al rostro. Otro retrato ecuestre del mismo personaje se ha perdido.

En el retrato del escultor Martínez Montañés la técnica empleada en construir esta noble cabeza de hombre que entra en la ancianidad es sumamente avanzada. El escultor murió en 1649 y el cuadro debió ser fechado muy pocos

años antes.

En el Retrato de un joven [Munich] y en el Retrato de hombre [Apsley House] hallamos otras dos figuras interesantes. La primera -que no ha sido concluida- datada hacia 1626 y la segunda en 1632. ¿Quiénes fueron los modelos? Lo ignoramos por completo.

Otro carácter sorprendente en la obra de Velázquez es la escasez de retratos femeninos. Siempre han sido menos frecuentes en la historia de la pintura los retratos de mujer que los de hombre, sobre todo hasta el siglo XVIII, pero la desproporción en el caso de Velázquez es extrema. Sabemos ciertamente de algunos que se han perdido, como todos los ejecutados en Italia, entre los cuales estaba la cuñada del papa, Olimpia Maldachini. Todos los aficionados a Velázquez lamentan muy especialmente que haya desaparecido el retrato de la duquesa de Chavreuse, la inquieta Rohan que había venido a la Corte de España huyendo de la de Francia. Consta que la representó vestida al estilo francés.

Un poco más de adverso destino y habría tal vez desaparecido también el lienzo de la colección Wallace Mujer con un abanico. 'Entonces diríamos que Velázquez no era capaz de hacer un retrato de mujer que pudiera emparejarse con sus retratos varoniles. Pero la existencia de este maravilloso retrato, uno de los trozos de pintura más perfectos que existen, nos deja confundidos. Es un cuadro severo de color, al gusto más íntimo de Velázquez -pardos, negros, olivas, blancos azules, blancos marfil. Solo, como por contraste, una manchita bermellón bajo el lazo, que no se sabe por qué está allí. La carnación es de una suavidad, de una justeza de valores que en la cara de la figura no ha necesitado acudir a la más mínima sombra. La colocación de la figura es de una naturalidad insuperable y, a la vez, las manos rezuman garbo. La verdad es que no se sabe quién fue el modelo. Cierta semejanza con un lienzo solo esbozado en que una mujer está cosiendo y el hecho de que la persona no es de elevada condición social -ni real ni noble- han inducido a pensar que se trate de la hija de Velázquez, Francesca, casada con su discípulo Mazo mucho antes de ser pintado este retrato. El cuadro es datado en 1648 por toda su técnica, lo que correspondería a la edad que la figura representa: treinta años. Pero es muy dudoso que se puede ver en ella el símbolo de la mujer española. La frente ligeramente abombada, los ojos algo saltones y muy separados hacen pensar más bien en una portuguesa. Y no conviene olvidar demasiado que Velázquez era portugués.

Velázquez en Italia

Después de su triunfo en Madrid y ser nombrado pintor del rey a los veintitrés años, el acontecimiento más importante en toda la vida de Velázquez es la visita que Rubens, en la culminación de su fama, hizo a Madrid en 1628-29. Venía el flamenco enviado por la archiduquesa Isabel Clara Eugenia para fines diplomáticos en relación con Inglaterra. En Madrid parece que apenas trató con más artista que Velázquez. La relación fue continua e intensa durante varios meses. Por vez primera se encontraba Velázquez con un gran artista extranjero a quien el arte había dado una situación social de máximo relieve. Su presencia produjo una súbita ampliación de horizontes en la existencia de Velázquez. Madrid, aunque era la Corte de un gran imperio, gozaba de una vida provinciana y hermética. El influjo de Rubens sobre el joven Velázquez -no contaba este aún treinta años- ha de buscarse más en la visión general de la vida que en materia pictórica. Tal vez esta se reduce a hacer más clara su paleta, a hacer intervenir grandes espacios, lejanías en el cuadro y a suprimir los betunes que Velázquez conservaba de su etapa tenebrosa. Pero el efecto más decisivo fue moverle a visitar Italia. Apenas Rubens deja Madrid, Velázquez embarca en Barcelona con destino a Génova en las galeras que llevan al marqués de Spínola. Velázquez encuentra a los pintores caravaggistas como Caracciolo y Máximo Stanzione y al compatriota José Ribera, el Spagnoleto.

La presión del arte italiano con sus grandes composiciones obliga a Velázquez a intentar algo parecido y pinta La túnica de José y La fragua de Vulcano. El primero es el cuadro velazquino menos logrado. Las figuras no logran unirse, articularse en la unidad de una escena. Mientras la parte izquierda del cuadro es un buen trozo de pintura, de un Velázquez en tono menor, la parte derecha es convencional y no logra hacer presentes las figuras. En los desnudos hay grandes concesiones al clasicismo.

La fragua de Vulcano, aunque es también un cuadro de tonos ensordecidos -estas dos obras italianas de Velázquez difieren en ello del resto de su obra-, es, en cambio, un magnífico cuadro, de gran originalidad y en que se logra no solo una composición unitaria, sino que todo en ella reproduce una situación instantánea. Apolo hace saber a Vulcano su desgracia matrimonial. Es la primera mitología de Velázquez y para ella vale lo dicho en la introducción general.

En su segundo viaje, en 1649, Velázquez ha llegado en España al máximum de su fama y en todo el mundo es conocido, pero no tanto como pintor, sino en

cuanto amigo del rey. Va esta vez con el encargo de comprar cuadros, y no regresará hasta 1651. En este viaje Velázquez no pinta ningún cuadro grande y no parece que pudiese ya recibir influencia alguna nueva. Pinta muchos retratos. Por lo pronto el de su criado el «moro» Pareja, donde da suelta a su propia manera en pleno desarrollo -lo que se llamó «pintar a borrones», «pintar con manchas distantes», «manera abreviada»- en suma, impresionismo.

Esta audaz manera no se detiene ahora ni siquiera ante un modelo como el papa Inocencio X. No existe retrato más aéreo, más suscitador de presencia. El personaje no tenía fisonomía muy grata, pero todo lo que en él había -lo que era digno y lo que era menos digno- se halla patente en el lienzo.

Un inesperado don nos ha dejado este segundo viaje a Italia: dos paisajes de la villa Médicis, en que vemos cómo el arte velazquino que consiste en el retrato generalizado a medio universal de la pintura, acierta a retratar un jardín en dos instantes diferentes, El mediodía y La tarde. Adviértase que aun en paisajes como estos, que no son fondo, sino protagonistas del cuadro, Velázquez sigue su preferencia por la paleta baja, verdes oscuros y olivas, blancos mates, negros.

Mitologías

En la introducción general se ha sugerido una definición de cómo Velázquez afrontaba los temas mitológicos que el contorno y concretamente el rey le demandaban. Velázquez logra ante estos temas que, tomados de frente, serían la negación de su idea de la pintura, salvar la realidad y negar la fantasmagoría, sin ser infiel a ella.

Marte y Mercurio y Argos son los dos ejemplos más banales, menos interesantes de este recurso velazquino ante la irrealidad de lo mitológico que es buscar lo que podríamos llamar su logaritmo de realidad.

El Mercurio y Argos muestra un acusado sentido para lo dramático, en contraposición con el modo satírico de tratar el tema de Marte. El erudito alemán Justi sugiere que, para la figura de Argos, Velázquez ha tenido presente el Gladiador moribundo de la villa Ludovisi, de Roma. De esta escultura había adquirido el pintor una reproducción para el Alcázar de Madrid.

Cómo Velázquez sabe fundir en una admirable unidad la fábula y la cotidianeidad se patentiza de la manera más inequívoca y convincente en La fragua de Vulcano, pintada en Italia y aún de forma más clara e impresionante en

una de sus obras últimas, Las hilanderas.

Las hilanderas

Son Las hilanderas el más glorioso ejemplo de cómo Velázquez trataba los temas mitológicos. De él hemos tratado ya en la introducción. Para muchos, el lienzo de Las hilanderas es la cima de la obra de nuestro pintor. En la plenitud de sus medios, Velázquez se eleva sobre las mismas limitaciones de su manera, aceptándolas y, a la vez, dominándolas. Así ha conseguido pintar un cuadro que es al mismo tiempo, algo italiano, algo holandés y todo suyo. Por lo demás su creación es enigmática. Es la postrera obra grande de Velázquez y suele datarse en 1657. Ahora bien, obra de tan grandes designios no parece que fuese pintada para Palacio, sino que la hallamos en el inventario de un doctor Arce, aposentador como Velázquez, descubierto recientemente por la señora Caturla. El doctor Arce debía de ser gran aficionado a la pintura y devoto coleccionista de cuadros, pero esto no explica de ninguna manera que Velázquez pintase para él obra de tanto empeño. En el inventario aparece con el título de Minerva y Aragne. Sin embargo, las medidas no coinciden con las del cuadro que llamamos Las hilanderas ni siquiera acudiendo al recurso, con tanta ligereza y frecuencia empleado, de suponer que le fueron agregadas tres fajas de lienzo, arriba y a los lados. No es verosímil que Velázquez acomodase en la breve área de lienzo que así quedaría tantas figuras, cinco de ellas nada escasas de tamaño. Sobre todo es inconcebible que el «escenario» luminoso del fondo no hubiera desde luego poseído su medio punto.

Las lanzas

En 1625 Ambrosio de Spínola, marqués de los Balbases, consigue rendir la plaza fuerte de Breda, una de las claves estratégicas de los holandeses. En 1634-35 Velázquez perpetúa la escena en que el general victorioso recibe la llave de la ciudad que le entrega Justino de Nassau, hermano de Mauricio de Orange. Es uno de los cuadros más populares en la historia de la pintura y ha de reconocerse que es siempre joven. Este lienzo nos cuenta innumerables cosas; es todo él magnífica unidad y es, a la vez, un hervidero de anécdotas. Cada figura nos narra una historia. El número de figuras es enorme y todas ellas sorprendidas en un

movimiento. Pero esta pululación de inquietudes es dominada por un increíble reposo que paradójicamente proviene de la fidelidad con que todo lo que en el lienzo hallamos está sometido a la representación de un instante. Pocas veces aparece en forma tan acusada y triunfadora la gran idea de Velázquez: eternizar el instante.

La arquitectura del enorme cuadro es sencilla. Dos masas de figuras, a la izquierda de cuerpos enteros, a la derecha solo de cabezas sostenidas pictóricamente por el ingente cuerpo de un caballo y, en medio, una muesca, el fondo de la U velazquina donde, como no podía menos, hay un rompiente luminoso. A la derecha, veintiocho lanzas -lo que los españoles de entonces llamaban «picas»-, se alzan enhiestas casi hasta el término superior del cuadro. Salvo cuatro de ellas todas son verticales. La ocurrencia es audacísima porque era acumular una serie de líneas perpendiculares en el cuadro. Pero el caso es que de esas lanzas vive el cuadro. Ellas engendran la quietud en esta escena inquietísima. Por decirlo así clavan la movilidad exuberante de los personajes. Se han buscado innumerables precedentes a estas lanzas geniales. Porque, claro está, que se han pintado muchas veces lanzas o armas semejantes en lo alto, pero todas las precedentes más bien hubieran impedido -de tenerlas muy presentes Velázquez- que se le ocurriera a este tan original e incomparable modo de darlas al aire. Mengs dice que están mal pintadas. No entendemos bien por qué, pues no es presumible que se refiera a que una de ellas, cruzada por otra, produce una ilusión óptica que parece encorvarla.

Hay en este cuadro una riqueza de cromatismo insólita en Velázquez. A pesar de su tizianismo, nuestro pintor no cree mucho en el color. De cuando en cuando, a lo largo de su obra, dispara espléndidas andanadas de cromatismo, como en este caso. Con frecuencia, porque la nulidad del tema -el principito nulo, la nula princesita- reclamaban alguna compensación. Pero cuando opera a su sabor depaupera a voluntad su paleta. Pero su tendencia a hacer predominar la gama fría implica descreimiento en el color; pero no para en esto: llega a contentarse con el blanco, el negro, el gris -que dan a una etapa de su pintura una unción plateada- y hasta el renegrido verde.

Estas «picas de Flandes», arma característica de los famosos tercios, eran entonces una obsesión para los españoles, tanto positiva como negativa. Ellas sostenían el imperio de España, y, a la vez, costaban más dinero del que España podía gastar. Pocos años después de pintarse ese cuadro en una batalla dada en Alemania, las picas se encendieron y las puntas eran llamitas. Referimos esto como ejemplo de que este arma había llegado a ser el símbolo del misticismo

nacional.

Principes, enanos, bufones y locos

Velázquez vivió casi toda su vida -y murió en 1660, a los sesenta y un años- en Palacio. Allí tuvo su morada y allí tuvo su taller. Como su destino en cuanto artista fue pintar lo que tenía delante, Velázquez pintó lo que más principalmente había en Palacio: la familia real y el tropel de monstruos que vagaban a toda hora por las galerías y aposentos.

De Felipe IV hizo hasta treinta y cuatro retratos y la fisonomía exangüe de este monarca pasa una y otra vez a nuestros ojos primero en su juventud, casi adolescente, luego en su madurez y al fin, como en los de 1655 (Museo del Prado) y 1656 (The National Gallery), en las cercanías de la ancianidad. Salvo en el retrato de Fraga, aparece siempre del lado derecho y casi en el mismo ángulo, la cara. Era esta sumamente inexpresiva pero digna y no incorrecta de rasgos. Como hombre, Felipe IV era un fin de raza y por lo mismo sorprende que en cuarenta años de reinado, no se le sorprenda en un gesto, en una palabra indebidos. Los historiadores acostumbran a ser injustos con él por la flojedad de su gobierno que le hizo entregarse al conde- duque de Olivares. Pero acaso no había en España ningún otro hombre con alguna capacidad de gobernante. Al menos los contemporáneos pensaban así y lo hacen constar de la manera más expresa.

Estos Habsburgos vestidos de negro al uso español -tanto el rey como sus dos hermanos- pertenecen, gracias a Velázquez, a la galería de ilustres fantasmas que viven en la memoria europea.

Velázquez que tenía el genio de la elegancia -incluso en el modo de vestir su propia persona- ha sabido conservar en sus lienzos la que estos hombres efectivamente poseían. Los retratos de caza del rey y del cardenal infante, su hermano, revelan en qué medida nuestro pintor sentía la distinción de una postura y de un traje.

El retrato de Fraga es una excepción que dio lugar a una de esas fiestas de color que, de pronto, Velázquez nos ofrece. El rey, por una vez, va a la guerra y se viste de militar, es decir, como un pájaro de las Indias, todo colores. Velázquez juega con el gris que da el plata, con el rosa, con el bermellón. Parece que fue hecho en poquísimo tiempo y en un local tan miserable, que fue preciso

abrir en el muro una puerta para que el rey y el pintor pudieran entrar.

Otra figura que reiteradamente pinta es el hijo del rey, el príncipe Baltasar Carlos. Aparece de tres o cuatro años -en la colección Wallace- y le volvemos a ver en su crecimiento hasta su temprana muerte, de cazador y a caballo. Se advierte, sobre todo en el último retrato, la complacencia con que Velázquez construye con sus pinceles aquella bellísima cara infantil y, a la vez, lo bien que la conocía. Al pintarle a caballo quiso magnificarle y hace que dé corvetas su jaquita sobre un amplísimo fondo con la Sierra de Guadarrama. Este caballo, sin embargo, no le salió muy bien.

De la reina Mariana de Austria y de la princesa Margarita sacó todo el partido posible haciéndolas consistir en unos luminosos y enormes trajes y en unas manos deliciosamente sugeridas, que sostenían un pañuelo finísimo, transparente, prodigiosamente reproducido.

Es frecuente hallar en los escritores duros ataques a Felipe IV porque albergaba en su Palacio y sustentaba a enanos, locos y bufones. Pero esta censura no está justificada. En la mayor parte de las Cortes entonces se hacía lo mismo y algunos de los monstruos del Alcázar madrileño vinieron de otros palacios ultrapirenaicos. Era ciertamente un arcaísmo -los Palacios suelen cultivarlo-, una continuación ya extemporánea de un gusto que floreció en el siglo XV. La mayor parte de estos engendros y desdichados no tenía ocupación determinada y es seguro que con extrema frecuencia se filtraba en el estudio de Velázquez. Para este representaban el modelo ideal. Podía, al retratarlos, dar suelta a sus ensayos de técnica pictórica y por eso son, en este sentido, tal vez lo mejor de toda su obra. La miseria del personaje obligaba a atender a la pintura. Además, Velázquez que, según los que le conocieron, era de temperamento melancólico, no creía que los valores convencionalmente loados -la belleza, la fortaleza, la riqueza- fueran lo más respetable del destino humano sino que más allá de ellos, más profundo, más conmovedor se hallaba el valor -más bien triste y aun dramático- de la simple existencia. Y eso, la simple existencia, es lo que le interesaba reproducir con sus pinceles. De aquí que el carácter negativo de sus monstruos se le transmutase en un valor positivo.

Las meninas o la familia

Se ha dicho de Velázquez que era un hombre de pocas ideas. No se entiende bien lo que con ello se quiere decir. Probablemente la observación se origina en

que no se sabe ver cuáles son las ideas de un pintor naturalista. Velázquez pintó poco porque no sintió nunca su arte como un oficio, pero cuando se repasa su obra desde el punto de vista de la originalidad, de la fertilidad en el modo de hallar nuevos temas o nuevas maneras de tratar los usadizos, nos sorprende caer en la cuenta de que no ha habido pintor con más ideas. Casi cada uno de sus lienzos es una nueva idea. Velázquez, salvo en los retratos reales, no se repite nunca. Y el hecho incuestionable es que sus tres grandes cuadros -Las Lanzas, Las Meninas y Las hilanderas- ron tres creaciones imprevistas en la pintura y que revelan el más genial poder de invención.

Las Meninas es el ejemplo extremo de ello. La idea de exorbitar o monumentalizar en un gran lienzo una escena cotidiana de su taller palatino y hacer de este modo lo que Justi ha llamado «el cuadro ideal para un historiador» es, de puro sencilla, fabulosamente sublime. En Palacio reinaba, además de Felipe IV, el aburrimiento. Lope de Vega, temperamento nada palatino, hombre de la calle, nos dice que «en Palacio hasta las figuras de los tapices bostezan». Había, sin embargo, un aposento donde siempre podía esperarse encontrar ocasión para la tertulia, para presenciar algún espectáculo menos sólito; era el taller de Velázquez. A él iba con suma frecuencia el rey y, a veces, con él la reina. Allí iba la princesa Margarita con sus «criadas» o azafatas. Nos hallamos en 1656, tres años antes de morir el pintor. Velázquez trabaja en un cuadro cuyo asunto desconocemos. El rey y la reina están en el taller y sus figuras -otra ingeniosa idea- se reflejan en un espejo. Las criadas de la princesa, jóvenes de la nobleza, atienden a la real niña. Dos monstruos -una criada obesa de origen alemán, a quien llaman Maribarbola y un enano italiano, Nicolasillo Pertusato-, entretenían a las damitas.

Una señora vagamente monjil -una «dueña»- y un «guarda-damas» vigilan el grupo infantil. Al fondo, un empleado de Palacio, director de la fábrica de tapices y pariente de Velázquez, don José Nieto, abre una puerta por donde el sol intenta una invasión. Nada más. Pura cotidianeidad.

Cuando en Palacio se hablaba del cuadro solía denominársele La familia. No ha sido bien entendido este nombre por no haberse tenido en cuenta que las clases superiores usaban aún el vocablo «familia» en su sentido original que viene de *famulus*, «*criado*» y significaba, por tanto, más que la unidad de padres e hijos una unidad de mayor amplitud en que ocupaban el primer término los «criados». Pero a su vez «criados» significaba los servidores en cuanto que han sido, en efecto, criados en la casa. En este cuadro, pues, los protagonistas son las muchachas que sirven a la princesa y los enanos adjuntos con la pareja de ambos

sexos que los cuida. Por aquellos años existía un cierto bilingüismo castellano-portugués en los círculos aristocráticos y literarios, especialmente en Palacio. Portugal perteneció a la corona de España hasta pocos años antes de pintarse este cuadro. De aquí que se le llamase también Las Meninas -hoy diríamos «las señoritas», sean nobles o de la burguesía.

La infanta Margarita es el centro pictórico del cuadro por su traje blanco y oro, sus cabellos áureos, su tez blanca empapada de luz. Pero, repetimos, el sentido de este cuadro no es hacer un retrato de la princesita. Basta compararlo con el que en la misma fecha le hizo y que está en la Galería de Viena. Este retrato, como casi todos los reales, ha sido hecho reteniendo Velázquez su modo impresionista. En Las Meninas, por el contrario, la infanta, al igual que las demás figuras, está solo sugerida con pigmentos sueltos que dan valor atmosférico a carne y trajes, pero no se ocupan de precisar.

En este lienzo, Velázquez acomete plenamente el problema del espacio -de un espacio no abstracto y de pura perspectiva, sino lleno de cosas en cuanto que estas impregnan el aire.

Conviene señalar brevemente las relaciones de Velázquez con el espacio una vez que abandona la manera de los tenebrosos. Hay gran probabilidad de que fue Rubens quien le hizo apreciar el encanto que da a un cuadro lo que podemos llamar «apertura hacia espacios», que él mismo había aprendido en Tiziano y luego perfeccionado y acentuado. Pero esos espacios hacia los cuales se abre el cuadro no son espacio real, presente; son alusiones a la espaciosidad, referencias a ellas. Estos son los espacios que Velázquez pondrá detrás de sus retratos reales. No tienen unidad propiamente pictórica con la figura. Esta ha sido pintada en otro espacio -el del taller, que en el cuadro es sustituido por un espacio ideal con el carácter de tela de fondo. Espacio y figura se son de este modo externos y extraños uno a otro. Que en Velázquez los telones de paisajes recuerden los rasgos de la Sierra de Guadarrama en las líneas como en la tonalidad de color, no quiere decir que él se propusiese pintar un espacio real. El ejemplo más lucido de este método se halla en las lejanías, clara pero convencionalmente iluminadas, que aparecen tras de las figuras de Las langas.

Solo en Las Meninas y en Las hilanderas se propone Velázquez retratar también el espacio real en que las figuras están sumergidas.

En muchos cuadros de Velázquez hay una presencia de lo atmosférico. Se ha dicho que pintaba el aire. Pero este efecto no tiene nada que ver con su modo de tratar el espacio. Este «aire en torno» lo tienen sus cuadros incluso cuando

estos no tienen espacio en torno a la figura e incluso, como en el Pablillos, donde ni siquiera tienen fondo.

El ambiente aéreo proviene en Velázquez de las figuras mismas y no de su contorno, espacio o ámbito.

El «naturalismo» de Velázquez consiste en no querer que las cosas sean más de lo que son, en renunciar a repujarlas y perfeccionarlas; en suma, a precisarlas. La precisión de las cosas es una idealización de ellas que el deseo del hombre produce. En su realidad son imprecisas. Esta es la formidable paradoja que irrumpe en la mente de Velázquez, iniciada ya en Tiziano. Las cosas son en su realidad poco más o menos, son solo aproximadamente ellas mismas, no terminan en un perfil rigoroso, no tienen superficies inequívocas y pulidas, sino que flotan en el margen de imprecisión que es su verdadero ser. La precisión de las cosas es precisamente lo irreal, lo legendario en ellas.

En cuanto a su modo de tratar el espacio en cuanto tal, es decir, su profundidad, habría que decir, aun arrostrando la paradoja, que es un modo más bien torpe. No obtiene la dimensión profunda mediante una continuidad, como Tintoretto o Rubens, sino, al revés, merced a planos discontinuos. En general, emplea tres: el primero y el último luminosos, sobre todo este último, buscando pretexto para «rompientes» de luz. Entre ambos intercala un tercer plano oscuro, hecho con siluetas sombrías, que entristece sus cuadros y en que, por cierto, se ha cebado más la faena mordiente del tiempo.

En Las langas sorprende ese telón intermedio de figuras arbitrariamente oscuras y sordas de color. En Las hilanderas hace el mismo servicio la criada que en medio recoge ovillos o copos y todo lo que hay en su plano. En Las Meninas representan esta función de ensombrecer la dueña y el guarda-damas, y el ritmo de luces y muros ciegos.

Está, pues, obtenido el espacio en profundidad mediante una serie de bastidores como en el escenario de un teatro.

PAISAJE DE GENERACIONES[(49)]

La tabla adjunta habrá de ser consultada muchas veces durante la lectura de este libro y solo al cabo de esa lectura podrá verse con suficiente claridad lo que me propongo presentándola al lector en el momento en que voy a comenzar a hablarle de Velázquez.

Cuando tenemos plantado ante nuestra curiosidad un hombre del pasado, sea grande, sea minúsculo, y queremos de verdad averiguar quién fue, lo primero que necesitamos hacer es darle un empujón y echarlo al agua, sumergirlo en la corriente del tiempo histórico.

Hay para ello una razón rigorosísima. El intelecto en su ejercicio espontáneo petrifica cuanto contempla, lo aísla y lo deja rígido, lo convierte en estatua. Cuando lo que contemplamos es piedra no hay incongruencia. Por eso ha sido relativamente fácil construir la ciencia astronómica. Las estrellas son piedras y a pesar de ser los objetos espacialmente más distantes del hombre, son los más próximos a su intelecto, potencia petrificante, que como la dejemos operar a su gusto hará de cualquier cosa una estrella. De aquí, viceversa, que lo más remoto del intelecto humano sea precisamente el hombre mismo porque es lo menos mineral que existe. La realidad del hombre es su vida, no su vida somática sino su bíos, su vida como destino y esta es puro movimiento.

Recordemos que el vetusto y venerable término filosófico «realidad» -realitas- no significa la existencia de algo sino aquello en que ese algo consiste o como quisiera yo que se dijese en español, su consistencia. Pues bien, el hombre, la persona humana no consiste en su cuerpo ni siquiera en su alma: cuerpo y alma son solo dos sistemas de mecanismos, físico el uno, psíquico el otro [(50)], con que el hombre se encuentra y con los cuales tiene que arreglárselas, bien que mal, para ser hombre. La prueba de ello es que dado un cuerpo y dada el alma en él infusa no está dado nada, absolutamente nada de lo que en ese hombre solemos considerar como específica y propiamente humano. En efecto, no está dado qué creencias e ideas tendrá ese hombre, qué cosas estimará o rechazará, qué equipo de instrumentos y técnicas tendrá a su disposición, cuáles serán sus ocupaciones, sus entusiasmos y sus sufrimientos. Para hacer ver hasta qué extremado punto es esto verdad, advirtamos que dado el cuerpo de un hombre no está ni siquiera dado qué sufrimientos corporales tendrá con probabilidad que arrostrar. El repertorio de sus dolores depende del repertorio de analgésicos que

en su tiempo existan. La realidad o consistencia del hombre le viene dada, pues, no por su cuerpo ni por su alma sino por su tiempo. O dicho con otro giro: el hombre, la persona no tiene una realidad o consistencia que en absoluto le sea propia, que la traiga y aporte de suyo al existir, que la posea en forma exenta y por sí mismo, sino que es eso que es porque la vida humana había adoptado una cierta figura a la fecha en que él nació.

Esa figura de vida está constituida en su mayor porción por formas de ser hombre vigentes en el tiempo y en la sociedad donde es educado y en que su existencia transcurre. El hombre no nace en la rama de un árbol, como la breva, sino dentro de una sociedad adscrita a determinado territorio, dentro, pues, de lo que llamo un «espacio social». Ahora bien, la sociedad, en todo instante por el cual seccionemos su duración, está constituida por un conjunto de usos, esto es, de modos de pensar, de sentir, de comportarse que son predominantes, que tienen el carácter de «establecidos», que poseen «vigencia colectiva» y, por ello, se imponen automáticamente a todos los individuos que en ese «espacio social» existen [(51)].

La porción de su consistencia que no viene al hombre de los usos imperantes en su tiempo, le llega de formas de vida que encuentra en algún otro individuo o que él mismo inventa. Ambos casos significan lo mismo: sea él, sea el otro se trata de auténtica creación personal. Pero vamos quedos. En primer lugar, esto lejos de contradecir la tesis antecedente de que el hombre no tiene de suyo consistencia, no hace sino remacharla. Porque si aún esta porción de ella que no le es, sin más, insuflada mecánicamente por su contorno, es una creación, quiere decirse que no la trae, que no viene dada con él sino que necesita fabricársela dentro ya de su vida. Pero, en segundo lugar, esa invención o creación personal se la fabrica teniendo en cuenta, aprovechando o corrigiendo las vigencias colectivas, y aún en el caso de más extremada originalidad se limita a producir nuevas combinaciones con las formas que hay ya en el horizonte. Muy especialmente cuando lo que el individuo hace es contraponerse a tales o cuales vigencias de su tiempo, queda manifiesto hasta qué punto está adscrito a este y vive de él. Si esas vigencias no se tuviesen ahí su contraposición, su antagonismo se evacuaría y no tendríamos nada. Cuando decimos, pues, que el hombre recibe su realidad del tiempo o época en que vivimos es indiferente que coincida o contrarreste los usos entonces reinantes. De uno u otro modo, a él está consignado para consistir y no solo para existir. Hasta tal punto es radical la dependencia cronológica a que nos referimos.

Pero ahora viene lo más fuerte. Porque no solo acontece que el individuo

carezca por sí de realidad y necesite que su tiempo se la proporcione, sino que «su tiempo» tampoco la tiene de suyo, antes bien, la inmensa mayoría de sus usos, por tanto, de su consistencia humana, le viene de «otro tiempo» anterior y aún lo que puede considerar como nuevo y «suyo» ha surgido en vista de lo que hasta entonces se ha usado. De suerte que así como el hombre-para ser hombre-está consignado a una época, esa época está, a su vez, consignada a otras precedentes. No ha habido ninguna que empiece «desde el principio». Todo tiempo humano vive de otros anteriores, procede de ellos y sea en pro, sea en contra, significa su continuación. Pero entiéndase bien el término. Cuando de una cosa decimos que es continuación de otra, no decimos que sea igual a esta, sino, al contrario, que es distinta -por ello es otra-, pero que su novedad, su distintivo está hecho de referencias positivas o negativas a aquella. Si en esos tiempos de antes se hubieran los hombres -individuos y sociedad- comportado de otra manera, la consistencia del presente en cuestión habría sido diferente. Pero lo propio pasa a esos tiempos anteriores y así sucesivamente hacia atrás. De modo que el hombre y su tiempo reciben su realidad de toda la corriente histórica anterior, la cual podía íntegramente haber sido otra.

Aquí topamos -aún resuelto como estoy a no meter al lector en los tremendos entresijos del gigantesco asunto- con lo más sorprendente y azorante en la condición del hombre, a saber: que toda vida humana podía haber sido radicalmente otra de la que fue o es. Cada uno de nosotros sería distinto del que resulta ser si hubiera nacido en otra época, pero esa y todas las épocas serían también distintas si la marcha de la humanidad se hubiera iniciado de otro modo o en cualquier instante hubiese tomado otro rumbo, del que, en efecto, tomó. Porque el caso es que esos otros modos o rumbos del comportamiento humano fueron perfectamente posibles. Esto significa muchas y muy graves cosas entre las cuales solo importa aquí recalcar que nada humano es eso que es por alguna razón absoluta sino por la meramente relativa de que antes otro hecho humano de contextura determinada había acontecido. Es, pues, esencial a toda forma de vida humana provenir de otra. Pero ella misma no es tampoco definitiva, sino que se va transformando en una tercera y nueva forma que desarrolla lo que en su interior germinaba, que completa sus limitaciones o, más radicalmente, se inspira en su negación. La realidad humana es, por tanto, incesante metamorfosis y consiste siempre en un movimiento que proviene de algo antecedente y va hacia algo subsecuente.

De aquí que en la contemplación de un hecho humano nada hay más incongruente que verlo como algo quieto y aislado. Esta es la óptica del geómetra. Pero hay que aprender una óptica opuesta, la del historiador. Ver algo

históricamente es verlo en marcha, proviniendo de una cosa anterior y yendo hacia otra posterior. La pupila de la historia no se detiene nunca, sino que péndula sin cesar hacia adelante y hacia atrás, asimilándose de este modo a la realidad que contempla, la cual es, en efecto, un venir de, un ir hacia -y no es otra cosa.

De tal modo se está lejos de entender lo que esto significa que parece una perogrullada y se interpreta superficialmente. No se advierte que significa lisa y llanamente, esto: que la humanidad no es una especie, sino una tradición, que el modo de ser del hombre es distinto del de la piedra, la planta, el animal y Dios, porque es ser en una tradición. Por supuesto, es indiferente que este o el otro individuo quiera ser tradicionalista o quiera ser revolucionario. Ni más ni menos en uno que en otro caso, quiera o no, es en tradición(52).

La movilidad sustancial del hombre que aquí se afirma no es la movilidad de su existencia en virtud de la cual él mismo y todo en él aparece en un instante y desaparece en otro. Esta manera de ser temporal queda extrínseca a su realidad, a lo que él es mientras existe. También el animal es transitorio y, sin embargo, su consistencia, que es la de su especie, es permanente, es la misma en el primer tigre y en el último tigre. La hipótesis transformista supone que una especie se convierte en otra, pero esta nueva especie no vive en tradición con la que le dio origen, no vive en vista de esa especie antecedente, sino como si fuera ella la primera especie.

Es, pues, esencial a toda forma de vida humana provenir de otra y en este sentido el individuo consiste en una tradición y fuera de ella no es nada. Mas es preciso que tomemos en serio eso de «provenir». Cuando hablamos de que un estilo pictórico proviene de otro...(53).

Notas a pie de página

(53) [Aquí se interrumpe el manuscrito.]

This file was created

with BookDesigner program

bookdesigner@the-ebook.org

notes

(1) [Publicada en el volumen Velázquez (Iris Verlag, Bern, 1943) en versión alemana, y la versión original en Papeles sobre Velázquez y Goya, Madrid, 1950.]

(2) [Publicado en la revista Leonardo (año II, vol. XIII. Barcelona, 1946), con la advertencia: «Capítulo primero de mi Velázquez, en preparación.» Las notas al pie de página constan en el manuscrito original y se imprimen por primera vez en esta edición de «El Arquero».]

(3) La poesía, en rigor, no es lenguaje. Usa de este, como mero material, para transcenderlo y se propone expresar lo que el lenguaje sensu stricto no puede decir. Empieza la poesía donde la eficacia del habla termina. Surge, pues, como una nueva potencia de la palabra irreductible a lo que esta propiamente es.

(4) Constituye uno de los capítulos de mi libro Aurora de la razón histórica.

(5) No, pues, que el decir diga más de lo que dice, sino que manifiesta más. Manifestar no es decir. El mundo sensible es, por excelencia, lo manifiesto y, sin embargo, no es «lo dicho», antes bien es lo inefable.

(6) Sobre este punto véase Miseria y esplendor de la traducción e Ideas para una historia de la filosofía. [En los volúmenes V y VI de Obras Completas."]

(7) Puede verse la teoría de los oficios y profesiones en la serie de artículos Sobre las carreras y en Ideas para una historia de, la filosofía, antes citado. [En Obras Completas, volúmenes V y VI, respectivamente.]

(8) Conste, pues, que si del pigmento vamos hasta la biografía, no lo hacemos como saliendo a algo que es externo a aquel y representa, cuando más, un complemento, sino, al revés, encontramos la biografía escorzada en el pigmento y es este quien nos la propone en estado de máxima condensación. Porque es él la huella inmortal de toda una vida muerta. En cada pincelada, ciertamente, actúa solo la porción de vida transcurrida hasta la fecha en que el pintor la dio, pero cuáles sean I03 caracteres básicos de esa porción de vida solo se nos hacen patentes contemplando la trayectoria íntegra de su existencia. Ya veremos cómo en Velázquez llega esto a paradójico extremo, de suerte que *lo más esencial de su intención artística no aparece claro en ninguno de sus cuadros, sino en la totalidad de su obra combinada con lo demás de su vida*. Tanto es así que, anticipando una de las tesis principales y más espeluznantes de

este libro, afirmo que no hay medio de esclarecer suficientemente quién era Velázquez y qué se proponía en su obra si no se tiene muy en cuenta *lo que dejó de pintar*.

(9) Sobre este punto, cuya importancia no es fácil exagerar y que implica la «historización radical» de todos los conceptos que al hombre se refieren, véase algo en Ideas y creencias y en el artículo «Apuntes sobre el Pensamiento: su teurgia y su demiurgia» (Obras Completas, vol. V.) Fue un gran avance cuando, en vez de representarse la historia del arte como una línea de recta continuidad, Riegl y Schmarsow, Wólflin y Wórringer vieron en ella una línea zigzagueante, cada uno de cuyos cambios de dirección significa el comienzo de una nueva intención de arte o «querer artístico» (Kunstwollen).

Con ello se evita considerar las variaciones del arte como mudanzas progresivas o regresivas de una misma técnica puesta al servicio de un mismo y único propósito estético. Al reconocer «intenciones de arte» diferentes que brotan aquí y allá a lo largo del tiempo, se advierte que no hay una sola técnica y en ella los grados diversos de perfección, sino varias técnicas diferentes, evocada cada una por determinado propósito artístico. Esta fértil idea, que haciendo de la historia del arte una rigorosa morfología la ha mejorado y precisado sobremanera, no transciende, sin embargo, el círculo de las variaciones de estilo. La morfología, en efecto, se limita a describir con gran precisión las formas típicas del arte filiándolas en estilos, como hace en botánica o zoología la taxonomía. De estas ciencias naturales procede el método morfológico. Parte, pues, de las formas artísticas tal y como están patentes en la obra, compara unas con otras, define especies y géneros y seria cronológicamente los tipos estilísticos. Pero todo esto indica que ve las formas desde fuera, no entra en su génesis y no explica por qué han surgido. Viene a ser, a lo sumo, una cinemática histórica del arte, imprescindible como instrumento para su efectiva historia, pero que, por lo mismo, se queda a sus puertas. De aquí que la idea de los diferentes Kunstwollen no sospeche siquiera el tema a que en estos párrafos del texto me refiero, los cuales invitan a hacerse cuestión de las variaciones funcionales del arte, es decir, no cómo se pintan, no si se pintan estas formas o las otras, sino para qué pinta el hombre en cada época, cuál es el papel que la faena de pintar tiene en el sistema de finalidades que es la vida humana en cada generación.

Solo una vez aclarado el para qué se pinta en tal siglo entendemos un tanto por qué se pintó de tal determinada manera. Esto no es ya mera descripción, sino explicación. No se miran ya las formas desde fuera de ellas, sino, al revés,

partiendo de su aspecto, que es su externidad, se entra dentro de ellas reconstruyendo su génesis, asistiendo a su concepción y nacimiento; en suma, comprendiéndolas en su intimidad.

(10) En *Ideas para una historia de la filosofía* (O. C., VI), hago ver que lo hasta ahora llamado «Historia de la Filosofía» ni es tal historia ni lo es de la realidad «Filosofía», porque, propiamente hablando, solo hay, solo puede haber «Historia de Hombres». Lo propio había de decir de la «Historia del Arte», de la «Historia de la Literatura», que solo serán auténticamente historia en la medida en que escorcen la historia entera de vidas humanas, personales y colectivas.

(11) *Memorial histórico español*. Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia.

(12) [Fragmentos del curso de cuatro lecciones organizado por la R. S. V. de A. del P., en San Sebastián, septiembre de 1947, con el título «Introducción a Velázquez.»

En un folleto, distribuido con las invitaciones, se anteponía la siguiente advertencia: «Entro en este cursillo, que se propone exclusivamente predisponer para la contemplación y el estudio efectivo de Velázquez y la porción de él que es su obra, con apurado temor de que sus cuatro lecciones no basten ni de lejos para enunciar lo pue sobre el tema fuera más urgente decir. Con el fin de aligerarlas, descargándolas de la necesidad de recordar los datos externos de la biografía de Velázquez, doy en las páginas siguientes los más imprescindibles, exponiéndolos en forma que anticipa ciertas agudas cuestiones con que hemos de habérnoslas durante las lecciones. Sirve, a la vez, este apunte como marco y guión a que los oyentes pueden recurrir mientras navegamos juntos por el alta mar de la historia.» El texto del folleto era el cap. I del primero de los estudios que recoge este tomo de «El Arquero» dedicado a Velázquez.

El folleto incluía, además, la tabla de generaciones que se reproduce ahora en la pág. 660 de este tomo VIII.]

(13) [De la lección 1.a]

(14) [Entre este fragmento y el que sigue utilizó el autor un texto en todo semejante a los § 1 y § 2 -excepto el párrafo inicial del primero- del ensayo «Preludio a un Goya», publicado en el tomo *Goya* de la colección «El Arquero» -en Obras Completas tomo VIII-, que no se reproduce, remitiendo al lector a esaa páginas (páginas 4 a 11).]

(15) [De la lección 1.a]

(16) [De la lección 2. a]

(17) [El antecedente de estos juicios fue la lectura y el comentario de los primeros párrafos de La reviviscencia de los cuadros (que va en otro lugar de este volumen), conforme se anuncia en la página anterior.]

(18) [De las lecciones 2. a y 3. a]

(19) Lo cual no justifica que desde hace tiempo se hable tan poco de él. Necesitamos un nuevo libro sobre Murillo que nos proponga una nueva interpretación de su arte y persona. Es una figura encantadora, conmovedora de artista porque su delicioso talento es el talento que un hombre puede tener cuando se ha acabado la cantera del talento. Crea cuando ya no se puede crear. Inventa cuando ya no hay que inventar. Algo parecido acontece en Italia con Tiépolo. Estorbaría, sin beneficio en las esquemáticas páginas que siguen, tener que hacer en cada momento una consideración especial de Murillo, que es, en efecto, un caso muy especial.

(20) El gran rebrote del arte flamenco que significan Rubens y Van Dick es un fenómeno estrictamente paralelo.

(21) [Esta y las ulteriores son alusiones a los cuadros que se proyectaron para ilustrar las lecciones durante el curso.]

(22) Es curioso que Goya, en una de las pocas observaciones sobre la composición de un cuadro suyo (el San Bernardino), habla todavía del orden triangular o piramidal.

(23) Véase Max Dvorak: Geschichte der italienischen Kunst, I y II, 1927-1928.

(24) Ejemplo notable de la continuidad en ciertas inspiraciones dentro de un pueblo es la figura de hombre que, al fondo del cuadro y hacia la derecha, delante de una columna desenrolla un pergamino. Todo en este trozo exhala misterio: la imponente e injustificada columna, la figura y el gesto del personaje. ¿Cabe nada que corresponda más exactamente a lo que hace pocos años Chirico procuraba?

(25) Mengs: Obras, pág. 19. La cursiva es mía.

(26) Idem, id., pág. 20.

(27) [De la lección 4.a]

(28) Pocos meses después de mis conferencias en San Sebastián, a que

pertenecen estos apuntes, ha realizado este acopio de datos con gran amplitud y pulcritud J. Ainaud en los Anales y Boletín de los Museo de Arte de Barcelona, vol. V, 3 y 4, julio-diciembre 1947.

(29) En Velázquez no hay más figura torsionada que la hilandera de la derecha, y Las hilanderas son su cuadro más italiano.

(30) Cuando yo me ocupaba con Velázquez, allá por el año 1943, no había más que tres libros sobre el tema, de los cuales solo pude ver uno que bondadosamente me dejó el señor Sánchez Cantón.

(31) [De la lección 3.a]

(32) [De la lección 4. a]

(33) Meló: Ephanaforas de varia historia portuguesa. Lisboa, 1677, página 249. En su introducción a la Querrá de Cataluña, editada por la Academia Española, recoge esta anécdota don Jacinto Octavio Picón.

(34) Como va dicho en el prólogo, todo el resto de estas páginas sobre Velázquez consiste en notas hechas para las cuatro lecciones dadas el verano de 1947 en San Sebastián. Aun cuando ante el público desarrolló entonces un poco más el tema, solo en la parte redactada del libro sobre el gran pintor se entra a fondo en él. Por lo mismo, considero inoportuno publicar al presente esa porción, la más grave, de mi intento historiográfico. [A juzgar por los apuntes de algunos oyentes del curso en San Sebastián, en estas páginas se agregan y omiten desarrollos en relación con el mismo.]

(35) Página 86.

(36) Página 99.

(37) Cartas de jesuítas, IV, 430 y 432.

(38) Cartas de jesuítas, IV, 493.

(39) II, escena I.

(40) ¿No sería este el lugar adecuado para hacerse cargo de lo que representa la forzosidad en que Felipe IV se halló de publicar la famosa Pragmática de las cortesías!

(41) Con posterioridad he visto un artículo de Dámaso Alonso dedicado a estudiar esta fórmula de composición que llama «correlación y recolección».

(42) Pero lo que hace de Calderón, a la vez, desazonador y respetable, es que a seguida de esos versos estrambóticos, sin intermisión, van estos otros

encantadores, de un delicioso lirismo con vago aire popular:

Dime, ¿qué has hecho del día,
atezada nube parda?
Sombra, ¿qué has hecho del sol?
Noche, ¿qué has hecho del alba?

(43) González de Amezúa: Lope de Vega en sus cartas, II, 278.

(44) Croce: Storia della età barocca in Italia, 156. No conocemos de Velázquez en toda su vida más que un rifì-rafe intrapalatino con el marqués de Malpica, mayordomo, en 1645.

(45) [De la lección 4.a]

(46) Antonio Rodríguez Villa: La corte y monarquía de España, Madrid, 1886, págs. 27. 28.]

(47) [Publicado en el volumen ilustrado Velázquez, «Revista de Occidente», Madrid, 1954, y, simultáneamente, en versión alemana, por Conzett & Huber, Zurich y en versión inglesa por otros editores. En este trabajo, el último dedicado por Ortega al tema, se concentran y en ocasiones se pormenorizan los anteriores; en algún lugar se intercalaron en su texto párrafos extraídos de la parte ya publicada del curso en San Sebastián o de sus "papeles" sobre Goya, pero hemos respetado esta reiteración, dentro del presente volumen, por las distintas implicaciones del contenido en uno y otro caso. Por el contrario, los párrafos procedentes del capítulo "Temas Velazquinos" en su primera edición (1950) no se han reiterado en ese lugar.]

(48) [Esta segunda parte, en la edición ilustrada se entreveraba con las reproducciones de los cuadros a que se hace referencia.]

(49) Este capítulo, hallado entre los papeles del autor, se publica por primera vez en este tomo VIII de Obras completas. Redactado, probablemente, hacia 1944. Según apuntes del autor corresponde a uno de los primeros capítulos de su proyectado libro sobre Velázquez, y acompañaría a la tabla de generaciones -publicada en 1947- que al final se reproduce. La restante labor de Ortega en torno al tema se conserva en fichas cuya eventual edición se hará ulteriormente, pero acusa que el trabajo premeditado consistiría en un libro importante en la producción del autor.

(50) Pacto aquí con lo usado, pero ni hay cuerpo ni psique.

(51) Aunque la economía de este libro excluye que nos demoremos en el

desarrollo de los grandes temas que integran una teoría del hombre, de la sociedad y de la historia, importa mucho que el lector entienda bien lo que llamo «vigencia colectiva» porque con este nombre designo un fenómeno fundamental, incuestionable y sumamente estricto. Cuando del uso digo que le es propio tener «vigencia», aludo a estos dos hechos clarísimos: que todo individuo determinado encuentra ante sí el uso imponiéndosele con eficacia tal que si él no quiere aceptarlo no tiene más remedio que arrostrar las penosas consecuencias de su insumisión y, en el caso mínimo, tendrá que gastar especiales esfuerzos para eludirlo.

(52) Cuando digo que el individuo humano consiste en una tradición no afirmo, sin más, que esa tradición sea una, esto es, única. Queda abierta la cuestión de si lo humano se ha iniciado independientemente en distintos puntos del planeta y con formas diferentes. Siempre acaecerá que cada individuo recibe su consistencia de una de esas tradiciones. Tampoco prejuzgo nada sobre si aún supuesta esa pluralidad de tradiciones, será forzoso o no que acaben estas por integrarse en una tradición única, planetaria como parece acaecer en los últimos milenios o si aún llegando a esa unicidad no es posible una nueva disociación posterior en que las ramas de la humanidad vayan divergiendo cada vez más.

Table of Contents

NOTA PRELIMINAR

INTRODUCCIÓN A VELÁZQUEZ.-1943 (1)

- I. [Biografía]
- II. [Vocación, circunstancia y azar]
- III. [El retrato, principio de la pintura]

LA REVIVISCENCIA DE LOS CUADROS(2)

DE LA ESPAÑA ALUCINANTE Y ALUCINADA EN TIEMPO DE VELÁZQUEZ

- DE LAS CARTAS DE ALGUNOS PP. DE LA COMPAÑÍA DEJESÚS (1634-1648)(11)
- AVISOS DE PELLICER-(SEMANARIO ERUDITO)
- AVISOS DE DON JERÓNIMODE BARRIONUEVO (1654-1658)
- NOVOA - HISTORIA DE FELIPE IV

INTRODUCCIÓN A VELÁZQUEZ-1947(12)

- I. [LA OPINIÓN DEL TRANSEUNTE](13)
- II. [UNA HISTORIA INÉDITA] (15)
- III. [HERMENÉUTICA. -VOCACIÓN] (16)
- IV. PARA EL TEMA: INFLUENCIA DE CARAVAGGIO
- V. [CUATRO TESIS] (31)
- VI. FORMALISMO (32)
- VII. [OBLITERACIÓN: EL SALÓN DEL PRADO] (45)

TEMAS VELAZQUINOS

INTRODUCCIÓN A VELÁZQUEZ.-1954(47)

- I. [Introducción general]
  - La fama de Velázquez
  - Su rebelión contra la belleza
  - Velázquez y el oficio de pintor
  - Un puritano del arte
  - Las hilanderas
  - La pintura como pura visualidad
  - La fauna de Velázquez
- II. [Los cuadros](48)

Bodegones
Cuadros religiosos
Retratos
Velázquez en Italia
Mitologías
Las hilanderas
Las lanzas
Principes, enanos, bufones y locos
Las meninas o la familia
PAISAJE DE GENERACIONES(49)